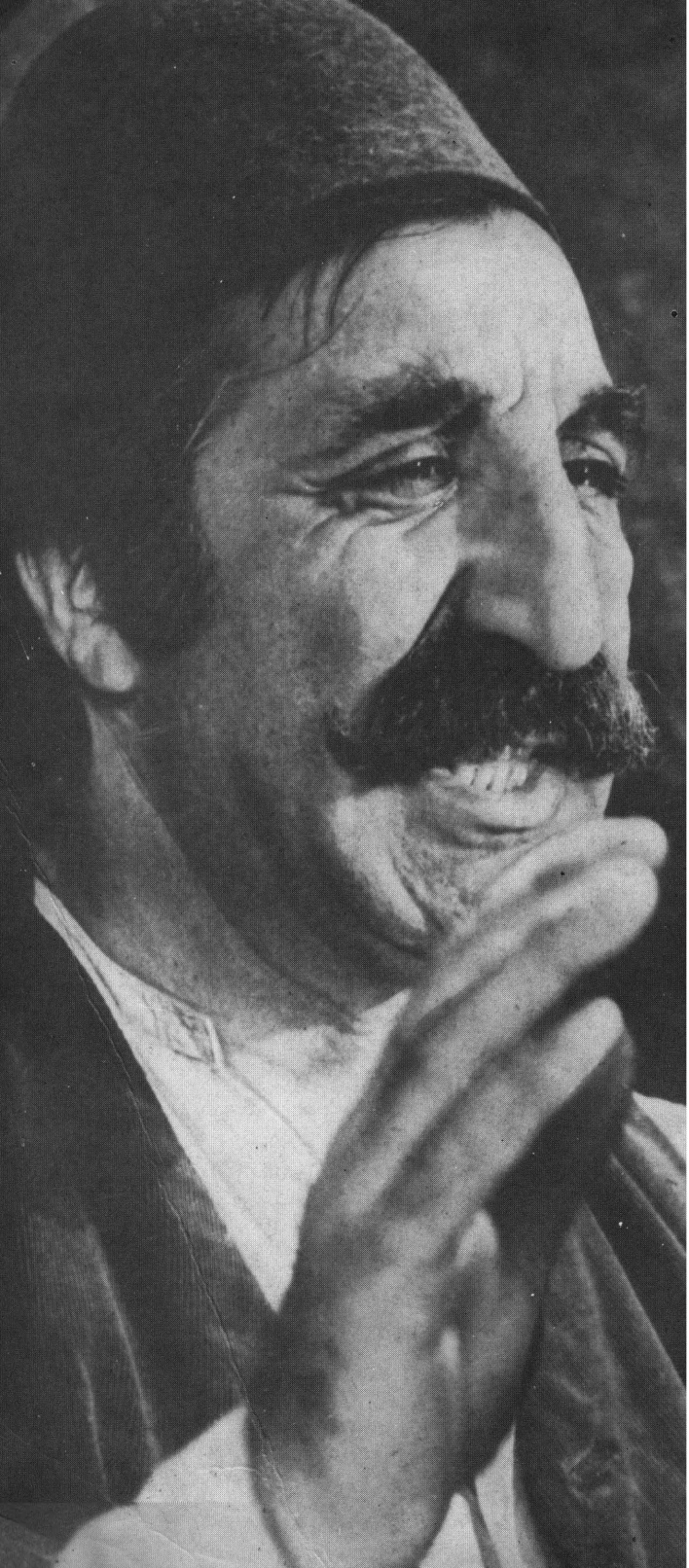
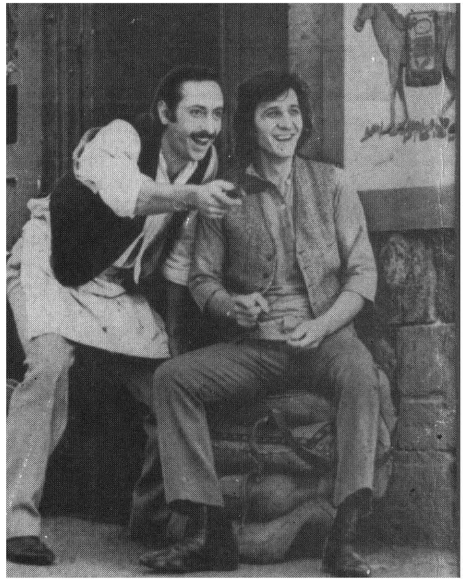
ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

7 1981

Фильм
«Факты минувшего дня»,
режиссер В. Басов





Искусство кино

1981

7

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. П.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ П. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ П. М.
ЮРЕНЕВ Р. П.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Людмила Чурсина; Андрей Мартынов и Михаил Ульянов в фильме «Факты минувшего дня» (режиссер В. Басов, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Мгер Мкртчян; Арутюн Мовсесян и Ашот Адамян; Галина Беляева и Ашот Адамян в фильме «Пощечина» (режиссер Г. Малян, «Арменфильм»)

На 4-й стр. обложки
Эрнст Романов; Владлен Бирюков и Наталья Егорова в фильме «Приказ: огонь не открывать» (режиссеры Ю. Иванчук, В. Исаков, Киностудия им. М. Горького)

СОДЕРЖАНИЕ

Решения XXVI съезда КПСС — наша творческая программа

3
Сергей Герасимов Новый масштаб жизни
8
Реваз Чхеидзе Портрет нашей эпохи
Навстречу XII Московскому...
19
Петр Костиков Кинематограф — посол мира и дружбы
Приветствуем Московский кинофестиваль
27
Людмил Стайков Добрые, плодотворные традиции
29
Ливия Дьярмати За мир отвечаем и мы
31
Харбхаджан Сингх Здесь нас ждут друзья
33
Иржи Секвенс Вершина, с которой далеко видно

Новые фильмы
35
Владлен Кузнецов Потомкам — в пример и для раздумий
58
Лариса Кузнецова Любовь всегда права?
71
Вл. Ишимов После успеха
81
М. Зараев Фильм длиной в двадцать лет
Теория и история
88
Ю. Богомолов Из биографии романтической кинопоэтики
Мемуары и публикации
111
М. Волоцкий, Ю. Швырев «Думу свою донести людям»

Наши юбиляры
120
Ефим Левин Гуманизм солдата, мужество гуманиста
123
Василий Ордынский Режиссура — это позиция
124
Игорь Болгарин В пути
Издано о кинематографе
126
В. Демин Разведка словом
За рубежом
130
Георгий Богемский Товар «культурной индустрии»
153
Аркадий Ваксберг Кто же все-таки есть кто?
156
И. Обутин Кинотеатр советского фильма в Нью-Йорке
157
П. Светов Ложка дегтя в бочке меда
Сценарий
159
Леонид Зорин Свидание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Decisions of the XXVI th Congress of the CPSU — Our Creative Programme

Sergey Gerasimov — A New Scale of Life (p. 3)

Revaz Tchkheidze — The Portrait of the Age (p. 8)
The outstanding masters of Soviet Cinema — about the tasks of the Soviet Cinema in our society in the light of the historical decisions of the XXVI th Congress of the CPSU and before the IVth Congress of the Cinematographers' Union

Preparing to the XIIth Moscow Film Festival

Peter Kostikov — Cinema is the Ambassador of Peace and Friendship (p. 19)
The article of the Vice-President of Goskino of the USSR about the part and place of the Soviet cinema on the world screen, about the relationship of the Soviet film-makers with the forein film-makers

Greeting Moscow Film Festival

Liudmil Staikov — Good, Fruitful Traditions (p. 27)

Liviya Dyarmati — We are Responsible for Peace too (p. 29)

Kharbahajan Singh — Our Friends are Waiting for us here (p. 31)

Irzhi Sekvense — The Top from which One Can See Far (p. 33)
Speeches of the well-known foreien Film-makers, participants of Moscow Film Festivals about its significance in the development of world cinema art

New Films

Vladlen Kuznetsov — For the Descendants as an Example and Meditations (p. 35)
Review of the film «Dearest of All» (CSDF, 1980)

Larisa Kuznetsova — Is the love Always Right? (p. 58)
Review of the Film «You just Haven't Dreamt...» (The Gorky Central Studios of Films for Children, 1980)

Vladimir Ishimov — After Success (p. 71
Review of the film «Pirates of the XXIth Century» (The Gorky Central Studio of Films for Children, 1979)

Mikhail Zarayev — The Film that Lasts Twenty Years (p. 81)
Review of the «The Creation of Bread» (Rostov Newsreel Studio, 1980)

Theory and History

Jury Bogomolov — From the Biography of the Romantic Film Poetics (p. 88)
A chapter from the book about the outstanding Soviet film-director Mikhail Kalatozov

Memoirs and Publications

Mark Volotsky — To Bring Your Thought to the People (p. 111)

Yury Shvyrev — New Facts from the artistic heritage of Vasily Shukshin, the outstanding Soviet actor, director and Writer

Our Jubilees

Yefim Levin — The Soldier's Humanism, the Humanist's Courage (p. 120)

Vasily Ordynsky — Direction is a Position (p. 123)
To the Oth anniversary of Grigory Chukhray, the famous Soviet director

Igor Bolgarin — On the Way (p. 124)
To the 60 th anniversary of Valentin Yezhov, the famous Soviet script-writer

Published on Cinema

Victor Demin — Reconnaissance by a Word (p. 126)
Review of the book by Leonid Gurevich «The Fate's Line» («Iskusstvo», Moscow, 1980)

Abroad

Georgy Bogemsky — The Product of the «Film Industry» (p. 130)
An article about the Italian commercial cinema

Arkady Vaksberg — Who is who after all (p. 153)
Review of the film «Who is who?» («Cerito-Film and Gaumont Internationale» France)

Innokenty Obutin — The cinema-house of the Soviet film in New York (p. 156)
Information about the cinema-house «Ambassy 2» in New York where the Soviet film will be on regulary

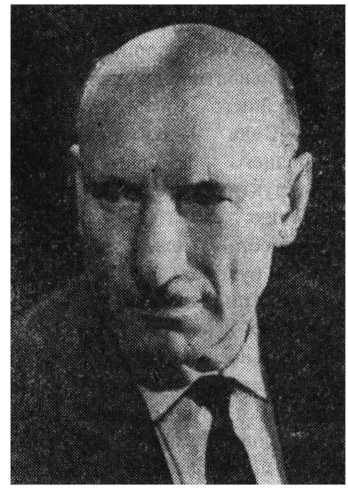
Pavel Svetov — A Fly in the Ointment (p 157)
A notice about showing of the film «Stalker» in Great Britain

Script

Leonid Zorin — The Appointment (p. 159)

© Журнал «Искусство кино», 1981

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 16.04.81
Подп. к печати 25.06.81 А04735
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12, усл. п. л. 14,18, уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 927
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области



Сергей Герасимов

Новый масштаб жизни

XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза как событие чрезвычайной исторической важности в жизни нашей страны и народа, да и в жизни всех народов планеты, трудно осмыслить вне широкого социально-политического и духовного контекста современности. Материалы и решения съезда, охватывающие все стороны общенародного дела коммунистического строительства, все основные аспекты мировой политики, дают нам пищу для глубоких раздумий, побуждают по-новому взглянуть на происходящее вокруг нас, требуют взыскательно оценить сделанное и наметить рубежи, которые еще предстоит взять. Стоит подчеркнуть, что все это имеет самое прямое отношение и к интересам нашего кинематографического творчества.

Когда думаешь о съезде, вспоминаешь царившую на нем атмосферу оптимизма и деловитости, то естественно связываешь эти свои впечатления с международной обстановкой, которая сложилась к моменту открытия высшего форума советских коммунистов. Не случайно, надо полагать, исчерпывающе глубокая характеристика нынешней — далеко не простой — ситуации в мире содержится в первом же разделе Отчета Центрального Комитета, с которым выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев. Товарищ Брежнев, как мы помним, отметил в своем докладе, что в международном плане период между двумя съездами «был временем сложным и бурным». Действительно, за минувшие пять лет мы стали свидетелями интенсивной борьбы двух направлений в мировой политике. «С одной стороны, — как подчеркнуто в Отчете ЦК XXVI съезду, — курс на обуздание гонки вооружений, укрепление мира и разрядки, на защиту суверенных прав и свободы народов. С другой стороны, — курс на подрыв разрядки, взвинчивание гонки вооружений, политика угроз и вмешательства в чужие дела, подавления освободительной борьбы». Подобное положение, естественно, не может не внушать опасений всем, кому небезразличны нынешние и грядущие судьбы человечества. И всякий, кто внимательно следил за работой съезда, чувствовал и понимал, что как раз *такие* люди и собрались в те памятные дни в Кремлевском дворце.

Истинные причины сегодняшней международной ситуации, весьма и весьма тревожной, хорошо известны. Огромная ответственность за нее лежит на новой администрации Соединенных Штатов, явно претендующей на то, чтобы добиться некоего «глобального превосходства», играть «первую скрипку» в совре-

менном мире. И, конечно же, извлекать из этого вполне очевидные выгоды. В данной связи можно говорить об определенной последовательности внешнеполитического курса крупнейшего империалистического государства. Ведь и деятельность предшественника нынешнего президента США не отличалась конструктивностью, не способствовала, к сожалению, развитию взаимопонимания и сотрудничества между народами. Однако после смены руководства в Белом доме американская политика приобретает все более откровенно агрессивный характер; она как бы специально рассчитана на то, чтобы отравить международный климат. И мы отчетливо понимаем, что на самом деле стоит за такого рода попытками. Лишь абсолютно наивные люди могут всерьез принимать разглагольствования западной пропаганды по поводу «советской угрозы», которую Леонид Ильич Брежнев очень метко назвал в своем докладе на съезде «обветшалым пугалом». Позиция наших классовых противников на международной арене, создающая серьезную угрозу мирной жизни народов, обусловлена прежде всего их нежеланием считаться с объективной реальностью современного исторического развития. Ведь вторая половина 70-х годов, о чем со всей определенностью и очень аргументированно было сказано на съезде, отмечена дальнейшим ростом мощи, активности и авторитета Советского государства и других стран социалистического содружества. В тот же период новыми победами ознаменовалась революционная борьба народов, ширилось и крепло национально-освободительное движение. Все это происходило на фоне углубляющегося общего кризиса капитализма. В результате сфера империалистического господства в мире заметно сузилась. Вот почему в последние годы резко возросла агрессивность политики империализма — прежде всего американского. Вот где лежат истоки постоянных намерений США и их союзников по НАТО нарушить сложившееся военно-стратегическое равновесие в Европе и других регионах, добиваясь для себя односторонних преимуществ.

Но жизнь показывает, что подобная позиция нереалистична, а инспирируемая ею политика заранее обречена!

Могу засвидетельствовать: впечатление, которое произвел на делегатов съезда внешнеполитический раздел Отчета Центрального Комитета, было тем более сильным, что его отличало мудрое спокойствие, с каким Леонид Ильич раскрыл наиболее острые проблемы международной жизни, особо выделяя главную нашу заботу, заботу всех коммунистов — сберечь мир на планете, устранить опасность ядерной катастрофы, нависшую над человечеством. Само собой напрашивалось контрастное сопоставление безответственных эскапад, провокационных по своей сущности заявлений некоторых лидеров капиталистического Запада, рассчитанных на нагнетание напряженности в нашем и без того взрывоопасном мире, и глубоко продуманных, взвешенных, конструктивных положений доклада товарища Брежнева, горячо поддержанных в выступлениях делегатов и зарубежных гостей съезда. Позволю себе еще раз напомнить замечательные слова руководителя нашей партии и государства, твердо и уверенно прозвучавшие на весь мир с трибуны Кремлевского Дворца: «Наша борьба за укрепление мира, за углубление разрядки международной напряженности — это прежде всего борьба за то, чтобы обеспечить советскому народу необходимые внешние условия для решения стоящих перед ним созидательных задач. Этим мы решаем и проблему поистине всемирного характера. Ибо нет сейчас ни для одного народа вопроса более существенного, более важного, чем сохранение мира, чем обеспечение первейшего права каждого человека — права на жизнь».

Сколько настоящей государственной мудрости, чувства ответственности и исторического оптимизма в этом кратком высказывании, выражающем самую суть советского внешнеполитического курса, который постоянно, на всех этапах развития нашей страны отвечает насущным чаяниям человечества! Наша позиция на международной арене, цели и принципы, из которых исходит Советский Союз в своих взаимоотношениях с другими стра-

нами, анализ существующей мировой обстановки, новые мирные предложения СССР по обузданию гонки вооружений и уменьшению военной угрозы — все это было выражено в докладе Леонида Ильича Брежнева на съезде необыкновенно весомо, глубоко и доказательно. Характерно, что сегодня мировая печать всех направлений говорит в связи с итогами XXVI съезда о «программе мира 80-х годов», о «новом советском мирном наступлении».

Правда, кое-кто в стане наших идейных противников пытается представить дело таким образом, будто выдержанный и конструктивный тон внешнеполитической части Отчетного доклада ЦК, решения съезда есть-де следствие «жесткой линии» президента Соединенных Штатов и стран, идущих в фарватере их реакционной политики. Но это самоутешение настолько нелепо, что даже не заслуживает серьезного возражения и, разумеется, не может скрыть вызванной на Западе выступлением руководителя Советского государства растерянности, которая, возможно, будет сказываться еще долгое время. Не может оно и исказить суть советских мирных инициатив — люди доброй воли приветствуют и одобряют их повсеместно.

Наша позиция в международных делах, наша Программа мира, получившая дальнейшее развитие на XXVI съезде, находятся в самой прямой связи с внутриполитическим курсом нашей партии и Советского государства, с задачами коммунистического строительства. Отчетливо понимаешь это, всматриваясь в открывающуюся через призму партийного форума широкую панораму жизни страны, думая о наших перспективах, представляя горизонты нашего роста.

Вступая в 80-е годы, партия выдвинула научно обоснованную программу дальнейшего развития общества зрелого социализма на современном этапе. Эта поистине грандиозная программа получила всестороннее теоретическое и политическое обоснование в Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии, с которым выступил товарищ Л. И. Брежнев, нашла конкретное воплощение в «Основных направлениях экономического и социального развития СССР на 1981—1985 годы и на период до 1990 года», в других документах и материалах съезда; сегодня они находятся в центре внимания коммунистов, всех советских людей. Нам многое предстоит сделать. Ступени экономического роста в одиннадцатой пятилетке намечены крутые, шаги нашего движения вперед будут шире, чем в прошлом пятилетии. В дни, предшествовавшие съезду, вся страна заинтересованно обсуждала проект Основных направлений — здесь, на съезде, он был утвержден, придав великому поступательному движению Советской страны к коммунизму новое мощное ускорение. Съезд снова со всей определенностью подтвердил, что высшая и неизменная цель экономической стратегии партии — неуклонный подъем материального и культурного уровня жизни народа, создание самых благоприятных условий для всестороннего развития личности. Широкая программа, намеченная съездом в этой области, проникнута глубоким социалистическим гуманизмом; она охватывает все стороны жизни советского народа — потребление товаров и жилье, культуру и отдых, условия труда и быта. Понятно, что для выполнения заданий пятилетки от каждого требуются обостренное чувство ответственности, инициатива, смелый поиск. И советское киноискусство, будучи верным помощником партии во всех ее делах и начинаниях, призвано формировать именно эти качества человека-труженика; помноженные на огромные возможности развитого социализма, они являются могучим источником энергии нашего великого созидания. В зале Кремлевского Дворца съездов я всматривался в лица делегатов, слушая их выступления, думал — вот реальные люди, которые будут осуществлять широкие предначертания партии; понять их как можно более полно и глубоко — прямая обязанность художника.

Кто такие делегаты съезда? Это люди, своим трудом, на практике осуществляющие всю гигантскую программу коммунистического строительства. Они плоть от плоти нашей страны, нашего народа. Во всем — в том, как вы-

глядят, как говорят, как думают, как поступают. Их внутренний облик убедительно свидетельствует о великой жизненной силе нашего строя, наших идей, о торжестве политики нашей партии.

Вот, скажем, Валентина Голубева, ткачиха Ивановского камвольного комбината имени В. И. Ленина. В речи этой молодой и красивой, с благородным достоинством державшейся женщины, совершившей чудо трудового подвига, открывается необыкновенно гармоничная личность. Как просто и спокойно, без тени зазнайства, говорила Голубева о том, что ею сделано, как высоко оценена и признана она нашим обществом! А ведь ее личный вклад в пятилетку — более миллиона метров ткани, 20 годовых заданий, выполненных за пять лет. Но когда Голубева рассказывала об этом съезду, казалось, что так оно и должно быть. Для человека, живущего в соответствии с законами коммунистической морали, действующего сообразно с предначертаниями партии, трудиться с полной самоотдачей, принимать высокие обязательства, добиваться перевыполнения производственных планов — дело и впрямь естественное и глубоко личностное.

Еще один делегат — академик А. П. Александров, президент Академии наук СССР. Как своеобычно раскрылся перед нами обширнейший мир этой замечательной личности! На трибуну поднялся человек, обремененный грузом долгих лет. Но сразу стало ясно — перед нами предстал подвижник! Человек, одержимый потребностью творчества, самым активным участием в созидательной работе, которой занят весь народ. С каким тонким знанием предмета говорил он о науке, истинно гуманной, поставленной на службу интересам и нуждам человека. Такие вот люди и есть главное наше социальное достижение, в их судьбах наглядно отражены коренные черты нашего строя жизни, самого человечного за всю многовековую историю человечества. Люди эти — корневое явление нашей действительности, его необходимо осмыслить, прослеживая характеры и судьбы, а не просто принять как само собой разумеющееся. Осмыслить средствами художественного творчества — что поведет за собой уточнение и утончение самих художественных средств, самого языка искусства.

Да, образ нашего съезда, я бы так это назвал, был впечатляющ, его атмосфера необычно верно передана в словах Леонида Ильича Брежнева: «Советские люди с уверенностью смотрят в завтрашний день. Но их оптимизм — не самоуверенность баловней судьбы. Наш народ знает: все, что он имеет, создано его собственным трудом, защищено его собственной кровью. И мы оптимисты потому, что верим в силу труда. Потому, что верим в свою страну, в свой народ». И мне понятно то душевное потрясение, что испытали представители зарубежных коммунистических и рабочих партий от увиденного в Кремлевском Дворце.

Не в первый раз довелось мне присутствовать на партийном съезде, но вновь, входя в Кремлевский Дворец, как и все делегаты, я ощутил тот особый подъем духа, когда открываются совершенно новые масштабы жизни, огромная, светлая — и буквально, и фигурально — площадь для мысли и чувства.

Здесь на равных высказываются и партийный руководитель, и академик, и рабочий; здесь ощутима монолитность нашего общества, единство партии и народа, у которых и цели, и заботы — общие.

Партийный съезд — это всегда подведение итогов и открытие новых перспектив. По ним мы, деятели культуры, сверяем и свои творческие планы. Каким представляется мне путь нашего кинематографа в новом пятилетии и дальше — на десятилетие? Главная наша задача остается неизменной: содействовать средствами киноискусства общепартийному, общенародному делу. На это мудро и последовательно ориентирует нас партия, в этом — источник наших успехов и будущих достижений. Сильно и образно прозвучала эта мысль в докладе Леонида Ильича Брежнева, снова напомнившего художникам, что «жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником

коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства».

Кинематограф, с его огромными художественными возможностями и массовой аудиторией, — воспитатель в высшей степени действенный. Наиболее значительные произведения советского кино всегда поддерживали и формировали в человеке лучшие качества: идейную убежденность, нравственную чистоту, патриотизм, чувство долга и личной ответственности за судьбы Родины. Истинная человечность, отвечающая гуманистическим принципам социализма, — вот что отличает и будет отличать наше кинематографическое творчество, проникнутое духом исторического оптимизма, веры в неисчерпаемые возможности личности. Мы вправе гордиться многими выдающимися кинопроизведениями, увидевшими свет в последние годы, и, думается, можем отнести и на свой кинематографический счет высокую оценку труда советской творческой интеллигенции, прозвучавшую на XXVI партийном съезде, где отмечено, что «в советском искусстве поднимается новая приливная волна». Какие же явления, характеризующие развитие кинопроцесса в последние годы, позволяют нам, критически анализируя как успехи, так и собственные просчеты и недоработки, в целом положительно оценить сделанное в кино за пятилетие?

Важным показателем состояния кинематографа является отношение к нему зрителя, для которого собственно и снимаются фильмы. В последнее время в кинотеатрах стало многолюдные, цифры посещаемости выросли, в кино стали ходить чаще, чем, например, 5—6 лет назад. При том, что у наших людей стало теперь больше разнообразных возможностей организовать свой досуг, да и телевидение достаточно много делает для удовлетворения зрительских интересов. Однако внимание к кинематографу в нашей стране не только не снижается, но, напротив, как свидетельствует статистика, возрастает.

Значит, нам удается во многом верно удовлетворить потребности сегодняшнего зрителя, который стал теперь более взыскательным, чем прежде. Но тут и нам со своей стороны надо проявлять взыскательность, трезво и внимательно анализируя успех каждого фильма, выясняя, за счет ч е г о достигается сближение со зрительным залом. Быть может, успех у зрителя дается нам порой ценою некоторых уступок, когда развлекательная сторона нашего искусства исключает мысль, содержание, новизну? Забывать об этом, упускать это из виду нельзя ни в малой мере. Те принципы, на которых складывался и вырос советский кинематограф, не могут и не должны быть отодвинуты на второй план из чисто финансовых соображений проката...

В зрительном зале постоянно идет борьба за умы и сердца людей. За умы и сердца подрастающего поколения — в первую очередь. Это — не частный аспект, а насущная историческая потребность, и искусство социально активное, заинтересованное в делах общества, обязано относиться к ней серьезно. Причем каждое время выдвигает в этом смысле свои особые условия и задачи. В современном мире средства массовых коммуникаций получили широчайшее развитие, ими активно пользуются и наши идеологические противники, желая сохранить свои сильно пошатнувшиеся позиции и воздействуя на те же аудитории, что и мы. Это обстоятельство, несомненно, должно быть принято во внимание в нашей практической работе. Убежден, что существующая в мире обстановка требует повышения, я бы сказал, идейно-эстетической и нравственной бдительности, смелого поиска истинно творческих действенных решений. Партийный съезд со всей отчетливостью подчеркнул этот момент. «Вся идейно-воспитательная работа, — указал в своем докладе на съезде Леонид Ильич Брежнев, — должна вестись живо и интересно, без штампованных фраз и стандартного набора готовых формул. Советский человек — это образованный, культурный человек. И когда с ним начинают говорить бездумным, казенным языком, отделываются общими фразами вместо конкретной связи с жизнью, с реальными фактами, он просто выключает телевизор или радио, откладывает в сторону газету». Кино — нема-

ловажный участок идейно-воспитательной работы, так что предостережение, высказанное с трибуны съезда, полностью относится и к нам, кинематографистам, чьи произведения живут и работают лишь в контакте со зрителем — в контакте, которого никогда не добиться, не имея тесного, постоянного контакта с самой жизнью.

В связи с проблемами нашего искусства мы часто говорим о современном герое, о личности, воплощающей коммунистический идеал. Коммунистический идеал — два прекрасных в своей диалектической связи слова, ничто не может их вычеркнуть из практики нашего художественного творчества, размыть будничными заботами Не случайно в Отчетном докладе ЦК подчеркивалось: «Человеческие отношения на производстве и в быту, сложный внутренний мир личности, ее место на нашей неспокойной планете — все это неисчерпаемая область художественных поисков. Важно здесь, конечно, добиваться того, чтобы актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи» Вот почему снисходительность, которую мы нет-нет, да и проявляем в отношении неглубоких по мысли, явно посредственных в художественном отношении картин, попросту недопустима. Нельзя рассуждать так, что, мол, ничего — еще один недалекий, пустой фильм, ничего, в общем потоке пройдет... Пусть себе зрители отдохнут... А от чего, спрашивается, отдохнут? От того, что их глубоко волнует, от интересов, которыми живут, так что ли?!

Думаю, что именно такое требовательное, взыскательное и творческое отношение к нашему труду диктует XXVI съезд. В том числе — и мерой серьезности, глубины, откровенности обсуждения всех насущных вопросов нашего социалистического бытия, которое вели в дни съезда коммунисты Советского Союза, наши зарубежные друзья и коллеги, широко представлявшие на партийном форуме самые передовые силы современного мира. Это была встреча единомышленников, людей, у которых общие цели и идеалы.

Движение народов по пути мира и прогресса неодолимо, эта мысль получила красноречивое подтверждение в дни работы XXVI съезда советских коммунистов. Забота о мирном будущем — это и есть то новое, что внесла в мировую политику наша партия, начиная с ленинского Декрета о мире, это естественное продолжение нашей партийной программы. Для того и существует партия коммунистов, чтобы сохранить нашу планету для людей, сделать так, чтобы люди жили на ней достойно и счастливо. Убежденно и твердо заявил об этом с трибуны XXVI съезда Леонид Ильич Брежнев:

«Отстоять мир — нет сейчас более важной задачи в международном плане для нашей партии, нашего народа, да и для всех народов планеты.

Отстаивая мир, мы работаем не только для ныне живущих людей, не только для наших детей и внуков; мы работаем для счастья будущих поколений».

В этих словах — главный итог, главный смысл форума советских коммунистов.

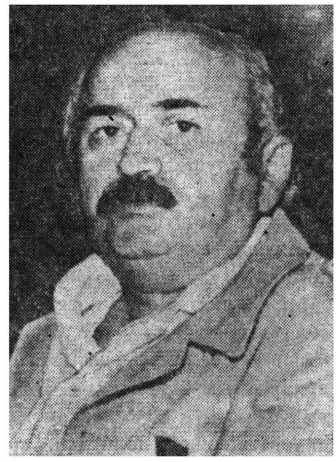
Реваз Чхеидзе

Портрет нашей эпохи

В славную историю великой нашей Родины XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза войдет как одна из ярчайших страниц, как важная веха на нашем пути, определенном заветами великого Ленина. В памяти человечества, я глубоко убежден, этот форум коммунистов Страны Советов останется как мощный призыв к борьбе за мир и прогресс. Призыв, который нельзя не услышать.

С первых же минут работы съезда в Кремлевском Дворце был задан тон предельной вдумчивости, деловитости, сосредоточенности:

ведь на основе анализа богатейшего опыта, накопленного за годы десятой пятилетки, надо было сообща определить стратегию и тактику нового этапа коммунистического строительства. Об этом говорили делегаты — рабочие, труженики села, партийные руководители, ученые, представители творческой интеллигенции, — и перед нашими глазами словно бы вырисовывалась панорама жизни огромной страны. Выступления посланцев братских коммунистических и рабочих партий дополнили эту многокрасочную картину, и в результате был создан портрет нашей планеты, портрет эпохи. Удивительно интересно и поучительно было присутствовать при рождении такого портрета, и я благодарен судьбе за то, что она подарила мне эту счастливую возможность.



XXVI съезд КПСС проделал гигантскую работу, значение которой трудно переоценить уже и сейчас. Он дал ответы на самые животрепещущие вопросы, выдвинутые не только сегодняшним, но — что еще важнее — завтрашним днем страны, всего мира. Но, думается, еще более полно осознаем мы подлинный смысл его решений, глубоких, научно обоснованных выводов, намеченных перспектив в дальнейшем, с временной дистанции.

Бесспорно, доклад Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева — этапное событие в жизни всех, кому дороги идеалы справедливости, прогресса, мира и счастья, потому что каждая строчка этого программного документа, каждое его положение продиктованы заботой о подлинном торжестве этих идеалов, ставших реальностью в СССР, странах социализма. Напряженное внимание, искренний, живой интерес, сознание своей причастности к судьбам страны, гордость за ее свершения и ощущение полного взаимопонимания, веры в правильность политики партии — внутренней и внешней — вот что объединяло всех нас, делегатов, в те волнующие минуты, когда говорил Леонид Ильич. Как глубоко личное, пережитое, продуманное нами самими восприняли мы каждый тезис, каждую мысль Отчетного доклада. Горячо и подробно обсуждая Отчет ЦК КПСС XXVI съезду в прениях, в кулуарах съезда, все единодушно пришли к выводу, что доклад Л. И. Брежнева — это программа, манифест зрелого социализма. В нем органично слиты воедино честный, принципиальный, поразительный по широте охвата анализ сделанного, конкретный, без тени самоуспокоенности, взыскательный разговор о том, что тормозит сегодня наше движение, и убедительная, научно выверенная программа действий.

Отчетный доклад ЦК КПСС — это и неоценимый теоретический труд, мощный стимул развития марксизма-ленинизма, вооруживший науку о построении коммунизма фундаментальными выводами, аргументами и прогнозами. Это подчеркивали в своих выступлениях посланцы братских партий, говоря о том колоссальном влиянии, какое окажет XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза на международное коммунистическое движение и национально-освободительную борьбу, на строительство новой жизни в странах социализма и на рост классового самосознания трудящихся в мире капитала.

И еще одним доклад Л. И. Брежнева был особенно близок, дорог сердцу каждого. Отчетный доклад ясно, образно показал: грандиозные достижения общества развитого социализма, рельефные контуры грядущего,

определяющие и масштабы сегодняшних свершений, — все это плод нашего всенародного труда, итог нашей всенародной борьбы за претворение в жизнь исторических предначертаний XXV партийного съезда. Вот почему, слушая доклад, все мы невольно думали: это наш всенародный Отчет, это мы все отчитываемся перед Родиной, перед временем, перед детьми своими, вручая им компас и указывая дорогу в завтрашний день.

Меня, как и всех советских людей, глубоко воодушевила та часть доклада Леонида Ильича Брежнева, которая посвящена международным проблемам. Воодушевила, вселив уверенность в эффективность ленинских принципов внешней политики, проводимой КПСС, в продуманность и мудрость всех ее основных положений, в победу разума над безумием на нашей планете — вопреки милитаристскому шабашу мировой реакции. Доклад Генерального секретаря ЦК наметил конкретные меры для продолжения и углубления разрядки, прекращения гонки вооружений, выдвинул ряд конструктивных, всесторонне аргументированных предложений, направленных на политическое урегулирование трудных, наболевших проблем современной эпохи, на мирное сотрудничество и сосуществование государств с различным общественным строем, на предотвращение ядерной катастрофы. Советский народ вынес на своих плечах основную тяжесть борьбы с фашизмом, горе войны, какой не знала история, и потому мы особенно ценим мирное небо над головой, беззаботное детство, созидательный труд. Наши мирные инициативы — деловые и конкретные — продиктованы не слабостью и не страхом — нет, напротив! — уверенностью в том, что силы мира превосходят силы войны. Вот почему делегаты съезда единодушно приняли решения, закрепившие незыблемость внешнеполитического курса страны. Вот почему все ораторы горячо поддержали сформулированную Л. И. Брежневым мысль о необходимости сегодня органически развивать Программу мира применительно к жгучим проблемам наших дней. «Не подготовка к войне, обрекающая народы на бессмысленную растрату своих материальных и духовных богатств, а упрочение мира — вот путеводная нить в завтрашний день», — под этими мудрыми словами подпишется каждый, кто любит жизнь, кто дорожит судьбой человечества.

Мирные инициативы Генерального секретаря ЦК КПСС убедительно разоблачают фальшивые мифы о советской военной угрозе. Мифы, под прикрытием которых империалистическая реакция авантюристски готовит беспримерное наращивание военного потенциала, ставя мир под угрозу ядерного уничтожения. Программа мира, выдвинутая и развитая Л. И. Брежневым, — есть тщательно продуманный и взвешенный комплекс сугубо реалистических мер, направленных на оздоровление климата на планете. Сокращение вооружений на основе паритета и равной безопасности, мирный диалог с США, установление моратория на размещение в Европе новых ракетно-ядерных средств средней дальности стран НАТО и СССР, создание международного комитета, призванного показать «жизненную необходимость предотвращения ядерной катастрофы», мирное урегулирование конфликтов в болевых точках земного шара — эти и другие практические меры, конкретизирующие содержание благороднейшего понятия «борьба за мир», помогут — в этом нет сомнения — народам земли осознать, кто делает все, чтобы отстоять мир, а кто ему угрожает.

Ведь в это же самое время американская администрация выступает совсем с другими «инициативами», предлагая военную доктрину «ограниченной» ядерной войны, замышляя разместить в Западной Европе нейтронные бомбы, посягая на суверенитет независимых государств, провоцируя международный терроризм, поддерживая и направляя фашистские перевороты, проводя курс бойкотов и эмбарго в отношениях с рядом стран. Ведь это Соединенные Штаты направляют морскую пехоту в Сальвадор, расправиться с Никарагуанской революцией. Такова реальность, и правильно понять подлинную расстановку сил на международной арене чрезвычайно важно, чтобы встать в ряды активных союзников нашего внешнеполитического

курса, служащего интересам всех стран, надежно гарантирующего прочный мир и право народов самим распоряжаться своей судьбой.. Представители братских партий говорили о том, какую грандиозную позитивную роль сыграют в этой мобилизации миролюбивых сил планеты XXVI съезд КПСС, доклад Леонида Ильича Брежнева.

Свое веское слово в борьбе за мир, за взаимопонимание между людьми можем и должны сказать мы, художники. Мы его говорим, и к нам прислушиваются. Мы ведем мирное наступление на войну в своих произведениях, утверждая в них примат добра, красоты и духовности в человеке, показывая противоестественность насилия, антигуманную суть агрессии, социальные корни человеконенавистничества, расизма, зверское лицо фашизма. Мы ведем активную агитацию за мир образными средствами искусства, мы воспитываем поколения читателей, слушателей, зрителей на примерах высочайшего героизма и преданности Родине. Обращаясь к антивоенной теме, мы в отличие от некоторых наших коллег на Западе не пытаемся эпатировать зрителя откровенной натуралистической демонстрацией низменных инстинктов убивающих друг друга людей. Наша цель — возвеличить человека, доказать, что он достоин самого большого счастья, которое может ему дать только мир.

Эти мысли владели и мной, когда я вместе с драматургом Сулико Жгенти и выдающимся актером Серго Закариадзе работал над картиной «Отец солдата», над образом старого грузинского крестьянина Георгия Махарашвили, видевшего рядом и кровь и смерть, но не потерявшего веру в человека, не утратившего те черты, которые роднят его с другими мирными тружениками земли. Эти черты предельно точно и емко обозначил Л. И. Брежнев в столь памятный мне день первого ноября 1966 года, когда в Тбилисском Дворце спорта он выступил с речью, посвященной вручению Грузии ордена Ленина. «Именно такими простыми, душевными, скромными и в то же время великими в своем героизме, — сказал Леонид Ильич, — были отцы тех миллионов советских солдат, которые спасли человечество от фашистской чумы». Возвращаясь мысленно к тому дню, я каждый раз снова и снова погружаюсь в океан чувств и раздумий, вызванных в моей душе обращением Генерального секретаря ЦК КПСС к нашему фильму. Ведь Леонид Ильич Брежнев глубоко проник в самое существо авторского замысла, в наше стремление создать характер в высшей степени национальный, грузинский, но в то же время воплотивший в себе лучшие черты гражданина Страны Советов. Товарищ Брежнев тогда на этом частном примере лаконично и образно продемонстрировал диалектику особенного, неповторимого и общего, единого для всех советских людей, национального и интернационального в нашем советском искусстве. Какую же ответственность должен испытывать художник, осознавая, сколь важную роль в деле воспитания настоящих граждан, патриотов и интернационалистов, отводит партия, ее Центральный Комитет деятелям культуры!

Доклад Л. И. Брежнева на XXVI съезде КПСС для нас, работников искусств всех республик страны, неизмеримо важен и тем, что он сочетает глубокий теоретический анализ национальной проблемы и конкретную характеристику того нового, что внесла в отношения между народами нашей великой Отчизны эпоха развитого социализма. Л. И. Брежнев развернул перед нами захватывающую картину взаимообогащения, взаимовлияния наций, национальных культур внутри того поистине нового исторического содружества, какое являет собой наша большая социалистическая семья — советский народ.

Формулировки Л. И. Брежнева, точные и всеобъемлющие, — образец понимания подлинной сути ленинских принципов советской национальной политики, которая всегда была и остается в центре пристального внимания Коммунистической партии: недаром за годы, прошедшие после XXV съезда, мы добились новых заметных успехов в реализации ленинских заветов, рекомендаций партийных съездов и постановлений. Исчезают, все дальше уходят в прошлое уродливые проявления националистических предрассудков, шовинизм, местничество,

неклассовый подход к событиям. Продолжительными аплодисментами были встречены делегатами XXVI съезда слова Л. И. Брежнева, в которых он констатировал: «Единство советских наций сегодня прочно, как никогда». Конечно, это не означает, что здесь не осталось нерешенных проблем, что мы изжили до конца всюду и везде извращенные формы национальных чувств, в частности в сфере культуры. Четко сформулировал наши задачи на этом фронте Отчет ЦК XXVI съезду: «Мы против тенденций, направленных на искусственное стирание национальных особенностей. Но в такой же мере мы считаем недопустимым искусственное их раздувание».

Высочайшая ответственность в свете этих задач лежит на советском искусстве. Доклад Л. И. Брежнева заставляет всех нас, деятелей культуры, еще глубже осознать самую суть диалектической нерасторжимой связи национального и интернационального в нашем творчестве, направить наш поиск по пути решения задач общенародного значения, одинаково волнующих читателей и зрителей во всех уголках необъятной нашей Родины. Потому что у нас общие заботы, потому что нас вдохновляют общие идеи, потому что мечта у нас общая и судьба одна. Отрываясь от своих национальных корней, порывая с гуманистическими национальными традициями, не развивая лучшее, что отличает национальные формы художественного мышления, писатель, режиссер, актер лишают свое творение не только национального своеобразия, но и подлинно интернационального звучания, да и вообще жизненной правды и силы. Подлинный интернационализм неотделим от жажды художника как можно глубже исследовать характер своего народа, понять его кровные интересы, чаяния и мысли — только такое искусство способно по-настоящему сблизить людей разных наций. Так что национальная неповторимость вовсе не лишает художественное произведение его общего гуманистического смысла, а следование принципам интернационализма отнюдь не ведет к нивелировке самобытных национальных черт, присущих искусству каждой нашей республики. Необходимо лишь чутко реагировать на те процессы, что составляют содержание нашей эпохи и определяют магистральное направление нашего движения. Блестящим руководством здесь может служить тот образец оценки характернейших явлений жизни советских наций, которую дал в своем докладе Л. И. Брежнев: «Жизнь убеждает, что интенсивное экономическое и социальное развитие каждой из наших республик ускоряет процесс их всестороннего сближения. Происходит расцвет и взаимообогащение национальных культур, формирование культуры единого советского народа — новой социальной и интернациональной общности».

Мы, советские кинематографисты, гордимся тем, что эта концепция опирается и на наши достижения — достижения на пути все более пристального, вдумчивого, многозначного исследования советского характера. Именно в этом видят свою цель и грузинские мастера экрана, и мы рады были рапортовать съезду о том, что свои удачи и завоевания мы связываем прежде всего с художественным освоением образа человека наших дней.

В прошлом году Государственной премии СССР была удостоена картина режиссера Ланы Гогоберидзе «Несколько интервью по личным вопросам», в центре которой — сложный, динамичный, многогранный женский характер, созданный замечательной актрисой Софико Чиаурели. Образ этот вобрал в себя черты, типичные для грузинской женщины и в то же время как бы преломленные сквозь призму сегодняшнего понимания духовного и нравственного статуса личности нашей современницы и соотечественницы. Попыткой рассмотреть советский и в высшей степени национальный характер примечательны и другие фильмы, созданные грузинскими кинематографистами в период между двумя партийными съездами: скажем, лента Георгия Шенгелая «Приди в долину винограда» или «Пастухи Тушетии» Сосо Чхаидзе. Сходную задачу — правда, в несколько ином аспекте — пытались решить и мы с драматургом Сулико Жгенти, когда задумывали киноповесть о секретаре райкома партии «Твой сын, земля».

Я специально остановился на той части доклада Л. И. Брежнева, которая была посвяще-

на национальной политике партии, тому, как проводится она в жизнь сегодня, как будет осуществлена завтра. Вполне очевидно, насколько тесно вплетен этот вопрос общепартийного, общенародного значения в наши повседневные заботы, в практику наших будней, сколь конкретными делами оборачиваются для каждого из нас мудрые рекомендации ленинского Центрального Комитета, какую бы сферу действительности они непосредственно ни затрагивали. Это и понятно: ведь в основе всех величественных планов, начертанных партией, — идет ли речь о строительстве гигантских промышленных сооружений или создании современных агропромышленных комплексов, о горизонтах науки или надежных гарантиях неприкосновенности наших государственных границ, — в основе всего этого лежит забота партии о благе человека, каждого советского гражданина, его семьи, его детей. Отсюда следует, что и решать задачи, поставленные партией, должны мы все вместе и каждый в отдельности, ибо все, о чем говорилось на съезде, касается всех и каждого.

Но, конечно же, особенно зримым становится значение партийного руководства искусством, когда мы вдумываемся в существо мудрых указаний, компетентных советов, теоретических выводов и принципиальных оценок, составляющих основное содержание постоянной и последовательной работы, которую проводит Коммунистическая партия с художниками, с мастерами культуры.

Мы понимаем, что забота о развитии советской культуры продиктована все той же главной заботой партии — заботой о человеке. И на нас, писателей, композиторов, кинематографистов, ложится поэтому особенно ответственная, я бы сказал, триединая задача: мы должны удовлетворять по мере сил и таланта год от года возрастающие духовные запросы народа, чтобы поспевать за ростом его культурных потребностей; с другой стороны, мы сами призваны в огромной степени и формировать эти потребности, способствовать преобразованию культурного облика наших читателей, наших зрителей. Стимулом для дальнейшей активизации этой нашей деятельности несомненно явится высокая оценка, данная нашему труду на XXVI съезде Леонидом Ильичом Брежневым, подчеркнувшим: «...в том, что духовная жизнь советского общества становится все более многообразной и богатой, — бесспорная заслуга наших деятелей культуры, нашей литературы и искусства».

Третьей точкой приложения наших сил, неотделимой от первых двух, является работа по формированию нового, гармонического человека — человека, достойного великой миссии, выпавшей на его долю.

Эта роль помощников партии в историческом деле воспитания коммунистической нравственности, коммунистических идеалов почетна, но и обязывает ко многому. Справиться со своей гражданственной миссией может только тот художник, который чутко прислушивается к биению пульса страны, зорко вглядывается в своего современника.

На необходимость воссоздания в искусстве неповторимых черт советского характера, уникальных примет и глубинных закономерностей наших дней указывали документы партии, принятые в последние годы, и памятные всем нам, работникам идеологического фронта, постановления «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», «О литературно-художественной критике», «О работе с молодыми», «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», обращения Л. И. Брежнева к кинематографистам. Смелее вторгаться в жизнь, исследовать типическое и воспроизводить его в ярких индивидуализированных образах наших современников, показывать такого героя, который способен активно воздействовать на зрительские массы, вести за собой — к этому призывает и великая культурная программа, начертанная в докладе Л. И. Брежнева на XXVI съезде. «Партия приветствует, — отметил Генеральный секретарь ЦК, — свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, нетерпимость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество». И если мы вспомним лучшие произведения советского кинематографа, созданные за последнее пятилетие, мы еще раз убедимся,

сколь всеобъемлющи и справедливы критерии, выдвинутые в лаконичных формулировках Отчетного доклада.

Знаменательным представляется мне и тот факт, что доклад товарища Брежнева открывает широкие перспективы деятельности для всех художников — с различными творческими интересами, пристрастиями. В своих рекомендациях искусству социалистического реализма партия исходит из многообразия героев, художественных концепций, стилистических поисков. Столь же важно исследование вопросов морали, нравственных исканий, человеческих отношений на производстве, в быту. Л. И. Брежнев призывал пристальней всмотреться в сложный внутренний мир личности, «попытаться определить ее место на нашей неспокойной планете». Поистине непочатый край работы для художника ищущего, принципиального!

Несомненно, значимость произведений на так называемые «камерные» сюжеты связана прежде всего с тем, насколько герои сопряжены с общественной жизнью страны, с ее задачами и заботами. Проблемы морального облика советского человека, духовные, этические категории выдвигаются в самый центр общественного внимания — идет борьба за победу добра, победу *нового* — и в человеке прежде всего. Думаю, не ошибусь, если скажу, что многие завоевания советского кино межсъездовских пяти лет определила бескомпромиссная постановка именно *этих* проблем, рассмотренных в свете особенностей сегодняшнего дня, нынешнего времени. Вспомним хотя бы «Странную женщину», «Белый Бим Черное ухо», «Пять вечеров», «Древо желания», «Белый пароход», «Несколько интервью по личным вопросам», «Слово для защиты».

На разном материале, разными художественными средствами исследуют эти картины драматичные нравственные конфликты, рожденные внутри того микромира, который принято называть «личной жизнью». Однако гражданский пафос этих произведений обусловлен точностью позиции авторов, утверждающих *социальную* природу *этических* категорий. Я полагаю, что именно на этом плацдарме кинематографисты чувствуют себя сегодня особенно уверенно, причем во всех наших республиках. Конечно же, решающую роль здесь сыграли огромная, последовательная работа партии по созданию в нашем обществе творческого, трудового, социально-психологического климата, демократизации всех сторон нашей жизни, растущий интерес к человеческой личности. Об этих процессах рассказывали делегаты съезда, ставя их в прямую связь с экономическими успехами, с прогрессом в области партийного и хозяйственного руководства, с изменениями, которые вносит эпоха в социалистический образ жизни.

Безусловно, мы, деятели советской культуры, сможем справиться с почетной и ответственной ролью летописцев нашей героической эпохи только на путях воплощения и дальнейшего развития основополагающих принципов социалистического реализма — принципов партийности и народности. Наше искусство становится все более мощным идеологическим оружием, и в новых условиях следование этим принципам приобретает новое значение. Ориентиром для художников могут служить чеканные слова Л. И. Брежнева, слова, ставшие не только определением самой сути этих краеугольных понятий нашего искусства, но и выразившие общее для всех нас гражданское и творческое кредо: «Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства».

Печать вот такого служения, целеустремленного и радостного, и несут на себе все лучшие произведения нашего многонационального искусства, нашей литературы. Об этом говорили выступавшие на съезде первый секретарь Союза писателей СССР Г. М. Марков и первый секретарь Союза композиторов СССР Т. Н. Хренников. Об этом докладывали форуму и мы, кинематографисты, — докладывали новыми фильмами, диалогом с нашим взыскательным, неравнодушным зрителем. И мы надеемся, что наш коллективный трудовой рапорт принят партией, народом, для которого мы работаем.

Хотя, бесспорно, не все еще сделано нами — и об этом тоже шла речь на съезде. Выходят на экран картины-скороспелки, убогие, безликие, такие, от которых, как говорится, никому ни жарко ни холодно. Появляются фильмы, не исследующие глубоко и страстно жизненный материал, а поверхностно иллюстрирующие те или иные явления действительности. При этом одни ленты могут быть отмечены претенциозными эстетическими «поисками», другие — амбициозно-полемической «заостренностью» конфликта или, напротив, сняты в убаюкивающей «незаметной» манере. Но все равно, и те, и другие, и третьи канут в Лету, не разбудив ни одной мысли, не вызвав никаких эмоций, ибо сами не освящены высотой размышлений, содержательностью авторской концепции, глубиной замысла и, конечно же, т а л а н т о м. Мы, кстати, не всегда подходим к искусству с этой меркой. А ведь талант хоть и редкость, но в искусстве его присутствие необходимо. Талант — одна из прерогатив нашей профессии, одно из непременных условий вступления в цех художников. И, мне кажется, мы должны более тактично, целенаправленно и последовательно выявлять таланты, бережно их взращивать, помогать формированию творца. Партия дает нам примеры именно такого отношения к таланту.

Мы, грузинские кинематографисты, далеки от самоуспокоенности, многое в состоянии наших дел нас беспокоит и тревожит. Но мы верим, что киноискусство Грузии с честью выдержит испытание временем, залог тому доверие наших зрителей, мудрое партийное руководство, самоотверженный труд целой плеяды талантливых мастеров, таких, как С. Жгенти и Р. Габриадзе, Л. Гогоберидзе и Т. Абуладзе, Э. Шенгелая и С. Чхеидзе, С. Чиаурели и Д. Абашидзе, М. Кокочашвили и Г. Шенгелая, Н. Мчедлидзе, Г. Канделаки, Ш. Манагадзе и многих других сценаристов, режиссеров, актеров. Я думаю, что освоение современной темы в фильмах «Несколько интервью по личным вопросам», «Приди в долину винограда», «Пастухи Тушетии» и в ряде других, быть может, менее заметных, станет как бы творческой «подсказкой» для наших кинематографистов, поощрит их в поисках новых конфликтов и сюжетов, к более активному, смелому вторжению в окружающую действительность.

Сегодня на студии «Грузия-фильм» запущено в производство несколько значительных сценариев, в центре которых — острейшие проблемы современной жизни. Тему ответственности человека перед временем, принципиальности и честности разрабатывают в своем фильме Р. Гвесилава и Т. Абуладзе. Картина, которую снимает Э. Шенгелая по сценарию писателя Р. Чейшвили, будет комедией, но, надеюсь, как и все серьезные и самобытные комедии этого режиссера, будущий его фильм внесет нечто новое в наше понимание человека, в решение животрепещущих нравственных коллизий. Сценарий написан в форме памфлета. Сюжет взят из современной городской жизни. Одна из проблем фильма — проблема борьбы с бюрократизмом и формализмом.

Лана Гогоберидзе вместе с кинодраматургом Заирой Арсенишвили заканчивает сценарий о деревенской женщине, чья биография прослеживается от революционных лет до наших дней. Через судьбу крупной, незаурядной человеческой натуры авторы стремятся увидеть контуры судеб народных, показать масштаб изменений, которые претерпела наша жизнь за десятилетия Советской власти. Пишут сценарии на современную тему — о самобытных народных талантах — Георгий Шенгелая и молодой, но уже достаточно веско заявивший о себе сценарист Александр Миндадзе. Гугули Мгеладзе экранизирует «Закон вечности» Нодара Думбадзе — за этот роман писатель был удостоен Ленинской премии. Работают над современной проблематикой Сосо Чхаидзе и многие другие.

В нашей творческой и организационной деятельности мы постоянно ощущаем заботу, поддержку, реальную помощь Центрального Комитета Коммунистической партии Грузии, Тбилисского горкома, Первого секретаря ЦК КП республики товарища Э. А. Шеварднадзе. Горячий интерес к нашей работе, вдумчивый и своевременный анализ наших успехов и неудач, конкретные, компетентные советы и рекомендации, бережное, доброжелательное и в то же время требовательное отношение к кинематографистам — вот что характеризует ту атмо-

сферу, что создана и сутью, и стилем сегодняшнего партийного руководства. Именно это сделало возможным и появление нашей картины «Твой сын, земля».

Свою дилогию о секретаре райкома мы посвятили XXVI съезду. Насколько получился фильм — об этом судить не нам, его создателям, я хочу подчеркнуть совсем другое. Глубоко симптоматичным, важным, значительным представляется мне сам факт появления этого фильма сейчас, сегодня. Символично и то, что появился он накануне форума советских коммунистов, вся работа которого вдохновлялась идеей необходимости углубления завоеваний социализма и преодоления недостатков, мешающих этому процессу.

Рождение замысла нашей картины было определено событиями, которые последовали в Грузии после принятия ряда известных фундаментальных постановлений ЦК КПСС по республике. «История Компартии Грузии не знает другого периода столь интенсивной заботы и повседневного внимания... — подчеркнул в своей конкретной, деловой речи на XXVI съезде КПСС Э. А. Шеварднадзе, — 70-е годы научили нас многому... Главное заключалось в том, чтобы положения, содержащиеся в постановлениях ЦК КПСС по Грузии, переплавить в умах людей, превратить их в конкретную материальную и духовную силу. Человек и его всестороннее развитие были и остаются единственной самоцелью».

Сама постановка таких задач глубоко закономерна, закономерно и то, как эти задачи решались: путем кардинальных преобразований в партийной жизни, в хозяйственном руководстве, путем восстановления во всех сферах ленинских демократических принципов, путем воспитания, планомерного, терпеливого и настойчивого, социалистической культуры общения между людьми, социалистического заинтересованного отношения каждого к тому, что делают все. Такая перестройка привела к тому, что сегодня у нас в республике царит творческая атмосфера, людям все более свойственны активная гражданская позиция, самокритичность, подлинное радение за общее дело, непримиримость к пережиткам в сознании, к архаизму и инерции. Именно такой климат, такие жизненные реалии определили замысел киноповести о секретаре райкома — выбор героя, содержание, конфликт, даже сюжетные коллизии. «Компартия Грузии, — сказал Э. А. Шеварднадзе на XXVI партийном съезде, — считает своей боевой задачей вести всю деятельность во исполнение требований Центрального Комитета, Леонида Ильича Брежнева так, чтобы везде и во всем торжествовали святые принципы справедливости, честности, гуманизма, скромности, ленинской партийности, чтобы верховный авторитет труда, глубокий демократизм и сознательная дисциплина, величайшая ответственность перед нашим могучим союзом стали визитной карточкой коммунистов республики». Под знаком этих партийных идей родилась и идея нашей картины. В своем главном герое Георгии Торели мы попытались показать новый тип партийного руководителя. Бескорыстное служение людям, готовность к самопожертвованию во имя высших идеалов, бескомпромиссность, требовательность к себе и к окружающим, преданность родному народу, родной земле — из этих свойств нам хотелось выстроить характер нашего Георгия. Мы помним партийных вожаков такого склада по фильмам 30-х годов, по картинам военного времени. Однако 70-е годы сформировали нового героя, и сегодня типология советского характера проявляется в иных формах, социально-психологический портрет личности меняется, сохраняя лучшие, традиционные черты своих предшественников. Изменился, конечно же, и тип партийного руководителя, ему сегодня все более свойственны подлинная духовность, интеллигентность, умение принять компетентные решения, основанные на глубокой эрудиции, такт, тонкость, деликатность в общении с людьми. Партия именно таким видит руководителя, потому что этого требуют интересы народа, конкретные задачи нашего времени.

Огромное значение сегодня придается работе районного партийного звена, поскольку район в наши дни перестраивается и превращается в сложнейший организм; от инициативы, слаженности действий, от правильного плани-

рования и управления в рамках района очень многое зависит в масштабах всей нашей огромной страны. Обо всех этих переменах и требованиях к новому типу районного партийного лидера не раз убедительно и подробно говорил в своих работах Л. И. Брежнев, остановился он на этой проблеме и в Отчетном докладе XXVI съезду.

Вот поэтому мы, создатели кинодилогии «Твой сын, земля», испытывали особую ответственность, ибо как бы выполняли непосредственное партийное поручение, партийный заказ, намереваясь вывести на экран личность, которая призвана всем своим обликом показать красоту и обаяние истинного коммуниста, привлечь к нему зрительские симпатии, внушить любовь и уважение. Здесь очень важно было не впасть в холодную риторику, подчеркнуть именно человеческое обаяние и притягательность героя. К этому мы и стремились вместе с исполнителем главной роли Темуром Чхеидзе. Важнейшим подспорьем в работе была постоянная помощь, которую оказывали нам партийные руководители республики, без их чуткого, внимательного отношения мы бы вряд ли сделали свою картину.

Каким волнением переполнилось мое сердце, когда с высокой трибуны XXVI съезда КПСС Э. А. Шеварднадзе сказал о нашем фильме в контексте своих размышлений о новом типе районного руководителя: «Вспомним, с какой любовью Леонид Ильич Брежнев отзывается в своих произведениях о секретаре райкома. Это действительно центральная фигура. Слова Леонида Ильича вдохновили грузинских кинематографистов на создание образа современного районного руководителя». Я позволил себе привести эти слова с тем, чтобы показать, какая живая, нерасторжимая связь объединяет заботы партии, коренные проблемы повседневности, интересы народа и замыслы художников. Эта цепочка никогда не порвется!

XXVI съезд в моей творческой биографии оказался беспримерно важен еще и потому, что здесь, в Кремлевском Дворце, я как-то до конца прочувствовал, понял: у Георгия Торели — множество прототипов, они живут и работают всюду, в Казахстане и на Украине, в Литве и Молдавии, Белоруссии и Подмосковье. И в Грузии, естественно, тоже.

Таков, например, Гурам Мгеладзе, секретарь Абашского райкома партии, удостоенный в дни работы съезда высокого звания Героя Социалистического Труда. Его смелые, новаторские идеи в области экономики сельского хозяйства, планирования, оплаты крестьянского труда, известные в республике под названием «Абашский эксперимент», получили в Грузии широкую поддержку, так как позволили поднять на небывалую высоту уровень жизни в районе. Начинания молодого, как и наш герой, секретаря райкома доказали свою перспективность и сейчас обрели «права гражданства» уже во многих районах Грузии. В нашем фильме мы тоже «позаимствовали» для своего главного героя одну из экономических идей секретаря Абашского райкома.

Был делегатом XXVI съезда партии и Мераб Каджая, первый секретарь Ахалцихского райкома, человек, также причастный к созданию фильма «Твой сын, земля»: в его районе мы снимали картину. Конечно же, мы присматривались к его работе, просили помощи, совета. Так что он был как бы консультантом картины и в то же время одним из прообразов ее главного героя.

Пытаясь смоделировать характер положительного героя современности, коммуниста до мозга костей, мы очень боялись упрощения, ходульности, схематизма, которые могли при этом возникнуть. Помните, как верно была подмечена эта опасность в передовой статье «Герой жизни — герой искусства», напечатанной в «Правде» 7 августа 1980 года: «Слишком еще часто подлинные борцы за дело партии, ее идеи и мораль предстают перед читателем и зрителем фигурами бледными, лишенными художественной полнокровности, человеческой неповторимости, обаяния. Явно недостает масштабных произведений, прямо вторгающихся в сферу партийной деятельности, показывающих, какие сложные и многообразные коллизии она в себе заключает, каких высоких душевных качеств требует от тех, кому доверено право быть проводником линии партии, выразителем ее воли».

Неповторимое обаяние Георгия Торели мы

искали не только в том, что он делает: мы придавали очень большое значение и тому, как он это делает, как борется с социальным злом во всех его обличьях, как руководит возрождением заброшенных земель долины Вайо... Исследуя самый тип личности, профессию и призвание партийного деятеля, мы хотели подчеркнуть, что профессия эта трудная, требующая максимальной отдачи эмоциональных, душевных и интеллектуальных сил и способностей... Трудно Торели, трудно потому, что такой человек на достигнутом не остановится, не будет почивать на лаврах, ведь непочатый край приложения таланта открыт перед тем, кто посвятил себя служению людям...

Трудно Торели и потому, что близко к сердцу, как личную свою боль, принимает он и приписки колхозного председателя, и нарушения профессиональной врачебной этики, и запустение в долине Вайо, и отсутствие дорог в горной местности, и разрушение древних памятников. Чужого горя не бывает, как не бывает и чужой обиды — в этой установке нравственное кредо настоящего партийного вожака.

Наш герой делает все, чтобы возвратить жизнь, виноградную лозу в некогда цветущие, а ныне опустевшие края. Тема эта, помимо реального жизненного содержания, несет на себе еще и метафорическую нагрузку. Ведь виноград для грузина гораздо больше, чем «продукт питания»: он символ процветания и неиссякаемости животворящих сил природы, символ вечной красоты жизни и радости бытия. Недаром, понимая это, чужеземные захватчики, уходя из Грузии, всегда вырубали за собой все виноградники. И недаром виноградная лоза — составная часть орнамента, украшающего стены древних грузинских храмов.

Грудью встал на защиту виноградной лозы на чужой земле грузинский крестьянин Георгий Махарашвили — отец советского солдата. Теперь, спустя сорок лет, его духовный наследник Георгий Торели, возрождая родную землю, возрождает на ней виноградную лозу. Глубокий интернациональный смысл вижу я в этой преемственности национальных традиций, олицетворяющих победу добра над злом, жизни над смертью, победу человеческого в человеке.

И последнее, что я хочу сказать о фильме. Мы с драматургом Сулико Жгенти задумали его в дни работы XXV съезда КПСС. И решили — попытаться завершить картину к открытию XXVI съезда. Мы счастливы, что нам это удалось.

XXVI съезд Коммунистической партии поставил перед всем народом задачи, ждущие безотлагательного решения. Пришло время и нам, художникам, своим трудом воплощать в жизнь исторические предначертания партийного съезда. Искусство наше никогда не остается «без работы»: темы рождает действительность, бурная наша эпоха, герои живут среди нас, надо только уметь смотреть, слушать, уметь служить своему народу и видеть в этом бескорыстном и вдохновенном служении высший смысл и цель своей жизни.

Тбилиси

Петр Костиков,
заместитель председателя Госкино СССР

Кинематограф — посол мира и дружбы

XII Международный кинофестиваль в Москве открывается в знаменательное время. Менее полугода отделяет нас от того памятного дня, когда в столице нашей Родины начал свою работу XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза, ставший событием всемирно-исторического масштаба и значения. С каждым днем все более очевидно, что идеи и выводы Отчетного доклада ЦК КПСС, с которым выступил товарищ Л. И. Брежнев, материалы и решения высшего форума советских коммунистов оказывают огромное воздействие на умы сотен миллионов людей нашей планеты.

Съезд подвел итоги пути, пройденного нашей страной за пятилетие, определил задачи на будущее — на одиннадцатую пятилетку и 80-е годы в целом, раскрыл вдохновляющие перспективы коммунистического созидания. Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева на съезде представляет собой выдающийся документ творческого марксизма-ленинизма, новый, весомый вклад в теорию и практику научного коммунизма. «...В том, что духовная жизнь советского общества становится все более многообразной и богатой, — говорил с трибуны XXVI съезда товарищ Л. И. Брежнев, — бесспорная заслуга наших деятелей культуры, нашей литературы и искусства». Советские кинематографисты вправе отнести и на свой счет эту высокую оценку результатов труда творческой интеллигенции страны, данную руководителем Коммунистической партии и Советского государства.

За годы десятой пятилетки на киностудиях Советского Союза создано около 800 новых художественных фильмов, из них — более двух третей на темы современной жизни; осуществлено 39 совместных постановок с кинематографистами зарубежных стран; 169 советских фильмов получили призы, почетные награды и дипломы на различных международных кинофестивалях. Ежедневно перед десятками тысяч киноэкранов, действующих в стране, собирается 12 миллионов зрителей; в СССР каждый житель посещает кинотеатр 16 раз в год, причем 70 процентов киноаудитории собирают сегодня ленты отечественного производства.

Думаю, что эти цифры говорят о многом. И в первую очередь они свидетельствуют о возросших творческих возможностях советского многонационального кинематографа, боевого помощника партии в деле идейного и нравственного воспитания народа, о высокой активности нашего киноискусства, в лучших произведениях которого находят яркое воплощение идеалы гуманизма, черты человека нового мира, достижения развитого социалистического общества. Наш кинематограф обращен к жизни, проникнут заботой о благе людей, он глубоко постигает существо самых острых проблем, волнующих современное человечество. Именно эти качества прежде всего и определяют успех наиболее значительных наших фильмов как у советского, так и у зарубежного зрителя.

Обогащая духовную жизнь советского чело-

века, искусство экрана дает правдивое образное представление о нашей социалистической действительности, об историческом опыте и впечатляющих достижениях первого в мире государства, покончившего с эксплуатацией, с социальным и национальным гнетом; в этом состоит одна из главных причин, в силу которых кинематограф Страны Советов, фильмы, создаваемые нашими художниками, вызывают ныне все больший интерес у зрителей зарубежных стран. Этим же обстоятельством во многом обусловлена и широчайшая международная популярность Московского кинофестиваля, высокоавторитетного, представительного смотра прогрессивного киноискусства мира.

Работа Московского фестиваля 1981 года будет проходить на фоне сложной международной обстановки. Глубокий и всесторонний анализ современного положения в мире, основных противоборствующих тенденций в мировой политике содержится в докладе товарища Л. И. Брежнева на XXVI съезде, где подчеркивалось, что: «В международном плане отчетный период был временем сложным и бурным. Оно было отмечено прежде всего интенсивной борьбой двух направлений в мировой политике. С одной стороны, курс на обуздание гонки вооружений, укрепление мира и разрядки, на защиту суверенных прав и свободы народов. С другой стороны, курс на подрыв разрядки, взвинчивание гонки вооружений, политика угроз и вмешательства в чужие дела, подавления освободительной борьбы». Характеризуя сдвиги, происшедшие за последние годы на международной арене, Леонид Ильич Брежнев отметил: «Сузилась сфера империалистического господства в мире, обострились внутренние противоречия в странах капитала и соперничество между ними. Резко возросла агрессивность политики империализма — и прежде всего американского».

В нынешней международной обстановке Л. И. Брежнев на XXVI съезде выдвинул новые кардинальные идеи и конструктивные предложения во внешнеполитической области. Они представляют собой органическое продолжение и развитие исторической Программы мира XXIV и XXV съездов нашей партии применительно к наиболее жгучим, актуальным проблемам сегодняшней международной жизни. Благородная задача обеспечения мира была поднята на съезде советских коммунистов с необычайной силой, поднята перед всем человечеством как самое жизненно важное дело.

В условиях сложной международной обстановки реалистические мирные инициативы Советского Союза, направленные на прекращение гонки вооружений и углубление разрядки, нашли самый широкий, заинтересованный отклик у международной общественности потому, что они отвечают чаяниям всех народов жить в мире и согласии; одновременно они служат препятствием на пути осуществления силами международной реакции планов подрыва мира и развязывания новой мировой войны.

В материалах XXVI съезда дана четкая и обоснованная характеристика истинных причин осложнения международной обстановки, происшедшего в последнее время. Тревожная ситуация в мире порождается прежде всего явным намерением империалистических кругов изменить в свою пользу военно-стратегическое равновесие между Советским Союзом и Соединенными Штатами, Варшавским Договором и НАТО, которое в нынешних условиях объективно служит сохранению мира. «Мы не добивались и не добиваемся военного превосходства над другой стороной, — подчеркнул, выступая на съезде, товарищ Л. И. Брежнев. — Это не наша политика. Но мы и не позволим создать такое превосходство над нами. Подобные попытки, а также разговоры с нами с позиции силы абсолютно бесперспективны!

Не пытаться сломать существующее равновесие, не навязывать новый, еще более дорогостоящий и опасный тур гонки вооружений — вот что было бы проявлением подлинной государственной мудрости. А для этого, право же, давно пора выставить за дверь серьезной политики обветшалое пугало «советской угрозы».

«Советская угроза» — это действительно обветшалый и нелепый миф в ряду других, столь же абсурдных «аргументов», к которым

реакционная буржуазная пропаганда прибегает в своем безуспешном стремлении исказить смысл советской миролюбивой политики, приуменьшить значение мирных инициатив, выдвинутых на XXVI съезде, к попыткам воскресить скомпрометированный историей миф о «советской угрозе» и т. п. Однако охотников верить этим злонамеренным, абсурдным измышлениям остается все меньше и меньше — даже в Соединенных Штатах Америки, где средства и органы массовой информации, поддерживающие милитаристский, агрессивный курс нового руководства Белого дома, развернули массированную антисоветскую кампанию. Так, через несколько дней после завершения работы XXVI съезда влиятельная Коалиция за новую внешнюю и военную политику, объединяющая более пятидесяти общественных организаций США, направила президенту Рейгану письмо, в котором призвала его дать положительный ответ на советские мирные предложения. С тех пор прошло несколько месяцев, однако с американской стороны так и не последовало конструктивной реакции на мирные инициативы Советского Союза.

Комментируя итоги XXVI съезда, английский журнал «Стрейт лефт» подчеркивал, что Л. И. Брежнев внес новые мирные предложения в исключительно важный момент, ибо нынешняя администрация США начала свое пребывание у власти усиленными попытками ухудшить международные отношения. Советская политика мира, отмечалось на страницах журнала, представляет собой разительный контраст воинственному курсу США и НАТО.

«США следовало бы со всей серьезностью отнестись к предложениям советского руководителя, — писала вскоре после окончания съезда крупная индийская газета «Хиндустан таймс». — Негативное отношение США к проблемам мира и взаимопонимания вызовет одобрение лишь со стороны поборников «холодной войны».

Как и многие другие, эти отзывы мировой печати, а также заявления видных политических и общественных деятелей разных стран по поводу решений, принятых на съезде советских коммунистов, со всей убедительностью подтверждают, что наша Программа мира, новые мирные инициативы Страны Советов встретили широчайшее одобрение и поддержку мировой общественности, понимающей всю опасность пожара новой войны.

На пути к прочному миру, к продолжению разрядки и развитию плодотворного, равноправного международного сотрудничества в сегодняшнем мире существует немало серьезных препятствий. Но ни одно из них не является непреодолимым. Советский народ, народы социалистических стран, все люди доброй воли на земле смотрят в будущее с надеждой и оптимизмом; в то же время они ясно сознают, что для обеспечения дела мира, для обуздания гонки вооружений потребуется длительная и упорная борьба, согласованные действия всех миролюбивых сил нашей планеты. И, как отмечал в приветствии X Московскому международному кинофестивалю Леонид Ильич Брежнев, «предотвращение угрозы новой мировой войны, упрочение мира и международной безопасности — это дело не только политических партий и правительств. Особая роль в утверждении духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами принадлежит общественности, деятелям культуры, в том числе представителям одного из самых популярных и массовых искусств — кинематографа».

Советский кинематограф выступает за рубежами нашей страны как полномочный представитель многонациональной социалистической культуры СССР, с миссией мира, дружбы и доброй воли, как выразитель самых передовых идеалов времени, правдиво рассказывающий о жизни, делах и мыслях нашего народа-труженика. В современной международной ситуации трудно переоценить важность и значение этой миссии.

В последнее время наблюдается настоящий «взрыв» интереса к советскому кино — буквально повсюду за рубежом, включая и те страны, в которых прежде наши фильмы появлялись весьма и весьма редко, от случая к случаю. Огромен интерес к кинотеатрам Лондона, Парижа, Стокгольма, Нью-Йорка, в которых демонстрируются новые ленты из СССР. Пожа-

луй, никогда ранее Недели советского кино, ретроспективы творчества советских режиссеров и другие зарубежные киномероприятия с участием советской кинематографии не собирали столь обширных и доброжелательно настроенных аудиторий, не вызывали столь активного и живого отклика в культурных и общественных кругах, не комментировались так широко в печати и по телевидению Запада.

Международные связи советской кинематографии, осуществляемые в разнообразных формах, продолжают расширяться, приобретают устойчивый, долговременный характер; вот лишь некоторые данные, относящиеся к 1980 и к началу нынешнего года, позволяющие оценить их масштаб и динамику развития.

Прежде всего необходимо отметить упрочение и углубление наших традиционных связей с кинематографиями государств социалистического содружества. Большое значение для их дальнейшего развития имело состоявшееся в апреле 1980 года 10-е совещание руководителей кинематографий и общественных киноорганизаций социалистических стран в Будапеште. На совещании были приняты важные решения, направленные на укрепление всестороннего сотрудничества братских кинематографий в целях повышения роли киноискусства в идеологическом и эстетическом воспитании трудящихся, утверждения средствами кино социалистических идеалов. В контексте нынешней международной обстановки возрастает стремление всех стран социализма к более тесному и плодотворному сотрудничеству и взаимодействию братских кинематографий.

Активно развиваются наши взаимоотношения в области кино со странами Азии, Африки, Латинской Америки и в первую очередь с государствами социалистической ориентации — Анголой, Эфиопией, Мозамбиком, НДРЙ. Важная роль в деле консолидации сил прогрессивного кинематографа трех континентов принадлежит Ташкентскому международному кинофестивалю, на котором всегда широко и разнообразно представлено творчество кинематографистов развивающихся стран. Подготовка к VI МКФ в Ташкенте, состоявшемуся в 1980 году, проходила в очень сложной международной обстановке, в условиях развернутой в ряде капиталистических стран ожесточенной антисоветской кампании. Однако несмотря на прямое империалистическое давление на некоторые молодые национальные государства, фестиваль прошел с исключительным успехом, вызвав большой интерес зарубежной кинематографической общественности и широкий международный резонанс. В работе VI Ташкентского фестиваля приняли участие представители 92 стран (рекордный показатель за всю историю киносмотра), Западного Берлина, а также Организации освобождения Палестины, Патриотических сил Чили, ООН и ЮНЕСКО. На фестиваль в Ташкент впервые прибыли в прошлом году кинематографисты Никарагуа, Пуэрто-Рико, Республики Сейшельские Острова. Среди 450 участников и гостей фестивального Ташкента было много видных деятелей мирового кино; ряд делегаций возглавляли министры культуры и информации, руководители национальных ведомств кинематографии и телевидения. Интересная, насыщенная программа киносмотра включала около 140 игровых и более 100 короткометражных фильмов.

В 1980 году за рубежом прошло более 300 советских кинематографических мероприятий — Недель советского кино, премьер и ретроспективных показов, что в полтора раза больше предполагавшегося количества. Можно сказать, что в данном случае сама жизнь скорректировала наши планы: столь значительное их превышение вызвано в первую очередь огромным интересом зарубежных зрителей к нашей стране, к ее историческому прошлому и настоящему, к явлениям советской многонациональной культуры. В программы недель советского кино, состоявшихся во многих зарубежных странах, были включены фильмы, созданные как на центральных студиях СССР, так и на киностудиях Украины, Грузии, Армении, Узбекистана, Эстонии и других союзных республик; высокий мировой престиж нашего киноискусства сегодня во многом определяется зрелостью и выдающимися творческими достижениями всех национальных отрядов советской кинематографии.

Международный фестиваль нового кино в

Пезаро был в прошлом году целиком посвящен кинематографу нашей страны. В течение недели в трех центральных кинотеатрах этого итальянского города с утра и до поздней ночи демонстрировались советские картины. Четыре тщательно составленные программы включали около 90 фильмов выпуска разных лет, начиная с классических кинопроизведений 30-х годов, таких, как «Одна», «Двадцать шесть комиссаров», «Последний маскарад», «Земля», «Иван», «Путевка в жизнь», «Юность Максима», «Ленин в Октябре», «Чапаев», «Член правительства», кончая фильмами последнего десятилетия; в эту программу, в частности, вошли «Премия», «Старые стены», «Двадцать дней без войны», «Чужие письма», «Сталкер», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Восхождение», «Первая ласточка», «Печки-лавочки», «Степь», «Наапет», «Осеннее солнце», «Древо желания», «Объяснение в любви», «Сказка сказок».

В рамках фестиваля были проведены три дискуссии, посвященные кинематографу Советского Союза, в которых приняли участие видные зарубежные критики и советские киноведы. Интерес к нашему кино оказался огромным: не только просмотры, но и интервью с советскими кинематографистами, приехавшими в Пезаро, собирали полные залы, выступления наших делегатов тепло встречала итальянская аудитория. По свидетельству местной прессы, советская делегация стала «душой фестиваля». Никогда еще, наверное, успех современного советского кино на фестивале, проходящем на Западе, не был столь полным, абсолютным. Благодаря успеху наших фильмов на фестивале в Пезаро «был внесен вклад в дело разрядки, было многое сделано, чтобы атмосфера поиска и культурного диалога не отравлялась напряженностью», — эта выдержка из официального коммюнике фестиваля была процитирована во многих итальянских газетах. Еще до окончания киносмотра в Пезаро наши официальные представители в Италии получили множество запросов от городских муниципалитетов, учебных заведений и отделений общества «Италия — СССР», выразивших желание показать у себя фильмы из числа представленных в «Пезаро-80». Демонстрация этих картин в Италии продолжалась еще долгое время после завершения работы фестиваля.

Накануне открытия XXVI съезда КПСС состоялась Неделя советских фильмов в Финляндии, специально посвященная этому важному событию. В рамках Недели, проводившейся в Хельсинки и Тампере, были показаны картины «Белорусский вокзал», «Премия», «Позови меня в даль светлую», «Осенний марафон», «Пять вечеров», «Триптих». Выступая на церемонии торжественного открытия Недели в Хельсинки, министр просвещения Финляндии Калеви Кивисте отметил в своем обращении к собравшимся особый характер этого мероприятия, проводимого незадолго до начала партийного съезда в Москве, высоко оценил роль кино в деле развития традиционного культурного обмена между Финляндией и Советским Союзом, подчеркнув актуальность гуманистических принципов советского киноискусства в условиях современной ситуации в мире и борьбе за предотвращение военной угрозы. Неделя советского кино в Финляндии прошла в исключительно благоприятной и доброжелательной атмосфере, полностью отвечающей характеру дружественных отношений между СССР и Финляндией.

В марте нынешнего года Неделя советских фильмов проводилась в Федеративной Республике Германии; премьеры включенных в программу Недели картин, с участием представительной делегации наших кинематографистов, состоялись в Бонне, Франкфурте-на-Майне, Гейдельберге, Ганновере и Гамбурге. Надо сказать, что официальные круги ФРГ отнеслись к этому мероприятию сдержанно. Однако кинематографическая общественность и широкая публика явно не разделяли подобных настроений. Так, на открытии Недели в Бонне зал был переполнен. То же самое произошло и на первом просмотре Недели во Франкфурте-на-Майне. А в Гейдельберге желающих увидеть советские фильмы было так много, что пришлось организовать дополнительные повторные сеансы. Столь большой и единодушный интерес к советскому кинематографу,

проявившийся в ходе Недели, которая, кстати заметить, проводилась в ФРГ впервые за последние три с половиной года, можно объяснить не только высоким уровнем представленных картин и стремлением граждан ФРГ побольше узнать о жизни людей в Советском Союзе; здесь, видимо, проявилось еще и несогласие демократически настроенных кругов западногерманской общественности с отдельными тенденциями во внешнеполитическом курсе Федеративной Республики, которые не отвечают интересам разрядки, не способствуют упрочению мира, установлению атмосферы добрососедства и сотрудничества на европейском континенте.

Можно было бы назвать и еще целый ряд недель, тематических показов, премьер и ретроспектив советских фильмов за рубежом, проходивших в самое последнее время и не менее удачно. Например, Неделю советского кино в Канаде, две ретроспективы творчества режиссера Андрея Тарковского — в Великобритании и Швеции.

Следует отметить Неделю советских фильмов во Франции, наиболее успешную из всех, что состоялись в этой стране за последние годы; в рамках ее тысячам жителей Парижа и Марселя была предоставлена возможность ознакомиться с такими нашими новыми кинопроизведениями, как «Москва слезам не верит», «26 дней из жизни Достоевского», «Экипаж», «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», «За спичками», «Дикая охота короля Стаха».

В течение прошлого года советские картины получили около 50 наград на международных кинофестивалях, проводимых за рубежом, в том числе ряд призов и премий на таких крупных и представительных киносмотрах, как XXII МКФ в Карловых Варах — Главная премия фильму «Впервые замужем» и Премия конкурса дебютов фильму «Гнездо на ветру»; XVII МКФ короткометражных фильмов в Кракове — Специальная премия «Золотой дракон» фильму «Девять дней и вся жизнь» и Специальная премия города Кракова фильму «Краков помнит Ленина»; МКФ фильмов для детей и юношества в Хихоне — Главный приз фильму «В моей смерти прошу винить Клаву К.»; МКФ авторского кино в Сан-Ремо — Гран-при фестиваля фильму «Триптих»; XXVI МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене — Второй приз Большого жюри фильму «Девять дней и вся жизнь»; МКФ в Оксфорде — Приз «Золотой щит Оскфорда» фильму «Несколько дней из жизни И. И. Обломова»; МКФ короткометражных и документальных фильмов в Лилле — Премия за лучший дебют, премия ФИПРЕССИ, первая премия «Общественного мнения» фильму «Шелковица»; МКФ мультипликационных фильмов в Загребе — Главный приз картине «Сказка сказок». На проходившем весной этого года Международном кинофестивале в Западном Берлине Анатолию Солоницыну была присуждена вторая актерская премия «Серебряный медведь» за исполнение главной роли в фильме «26 дней из жизни Достоевского».

Советская кинематографическая общественность с удовлетворением встретила известие о присуждении в 1981 году высшей премии Американской академии киноискусства, знаменитого «Оскара», фильму режиссера Владимира Меньшова «Москва слезам не верит». Премии «Оскар», начиная с 1929 года, ежегодно удостаиваются в США наиболее значительные ленты национального производства, а также один из зарубежных фильмов, по официальной формулировке — «лучший фильм на иностранном языке». В 1968 году «Оскар» был присужден картине Сергея Бондарчука «Война и мир».

Но особенно радует то обстоятельство, что «Москва слезам не верит» стала первой советской картиной на тему современности, получившей эту почетную награду, выиграв соревнование со многими другими заметными фильмами, выдвинутыми в этом году на соискание «Оскара», включая последние работы Акиры Куросавы, Иштвана Сабо, Карлоса Сауры, Франсуа Трюффо. Реализм, правда и естественность человеческих отношений и характеров, сформированных социалистическим образом жизни, незаурядное мастерство постановщика, актеров и всех участников творческого коллектива, работавшего над картиной, — вот что обеспечило, на наш взгляд, эту примеча-

тельную победу советской кинематографии за рубежом. Кроме того, решение одной из самых массовых и авторитетных общественных киноорганизаций США, каковой является Американская академия киноискусства, дать свою главную премию нашему фильму еще раз убедительно доказывает, что курс новой вашингтонской администрации на обострение отношений с СССР, развязная антисоветская кампания, инспирированная реакционными кругами Соединенных Штатов, наталкиваются на активное противодействие со стороны прогрессивных, демократических сил США.

Премия «Оскар» была присуждена картине «Москва слезам не верит» вскоре после другого важного события в культурной жизни Соединенных Штатов, обозначившего заметный прогресс в развитии советско-американских кинематографических связей. Весной нынешнего года в центральной части Нью-Йорка торжественно открылся кинотеатр, в котором будут регулярно демонстрироваться картины из Советского Союза. Результаты первых недель работы нового кинотеатра, открытие которого широко комментировалось в печати и по телевидению США, положительные отзывы американской критики о фильмах, включенных в его репертуар, подтверждают полный успех этого начинания.

В 1980 году успешно продолжалась работа по заключению двусторонних соглашений о сотрудничестве в области кинематографии с рядом зарубежных стран. Во время исторического визита Леонида Ильича Брежнева в Индию, ставшего важной вехой на пути дальнейшего укрепления советско-индийской дружбы, было подписано Соглашение между Госкино СССР и Министерством информации и радиовещания Индии о сотрудничестве в области кино, предусматривающее упрочение и расширение деловых и творческих контактов между советскими и индийскими кинематографистами. Аналогичное соглашение заключено в прошлом году с Министерством информации и культуры Афганистана; подготовлены к подписанию соглашения с Анголой, Мексикой, Никарагуа; обсуждаются проекты, предложенные советской стороной таким странам, как Бразилия, Испания, Финляндия, Эфиопия. Выразили желание оформить сотрудничество с советской кинематографией путем подписания соглашений Австрия и Алжир.

С хорошими результатами завершило минувший год наше внешнеторговое объединение «Совэкспортфильм»: для проката за рубежом было продано более 500 советских полнометражных картин. Укрепились деловые связи объединения с рядом крупных зарубежных прокатных фирм, продолжалась работа по созданию смешанных прокатных обществ. Многие наши фильмы были приобретены для показа за границей по телевидению.

Сегодня в титрах советских картин рядом с маркой «Мосфильма», Киностудии имени М. Горького и других как центральных, так и республиканских студий все чаще появляются названия зарубежных производственно-творческих объединений и кинофирм. Вся деятельность по совместному производству и оказанию услуг при осуществлении постановок с участием зарубежных партнеров координирует созданная сравнительно недавно специальная организация «Совинфильм». Только за один прошлый год завершены такие полнометражные игровые и документальные фильмы, как «Юность Петра», «Две строчки мелким шрифтом», «Крах операции «Террор», «Тегеран-43», «Путь к медалям», «История пяти колец», «Афганистан — революция продолжается», в работе над которыми приняли участие кинематографисты Германской Демократической Республики, Польши, Франции, Швейцарии, Японии, Италии, Демократической Республики Афганистан. В настоящее время в производстве находится еще ряд совместных постановок: «Красные колокола» — с Мексикой и Италией, «Под одним небом» — с Болгарией, «Через Гоби и Хинган» — с Монголией, «Девочка добрая, девочка злая» — с Румынией, «Фронт в тылу врага», «Медсо» — с Чехословакией и другие

Советская кинематография принимает активное участие в деятельности международных кинематографических организаций — Международной ассоциации научного кино, Международной федерации киноархивов, Междуна-

родного центра связи школ, кино и телевидения и других.

Исключительно важную роль в деле дальнейшего расширения и упрочения международных связей советской кинематографии играет Московский фестиваль, который в нынешнем году проводится уже в двенадцатый раз. Кинофоруму в Москве, завоевавшему прочные позиции и высокий авторитет в мире, принадлежит особое место среди других международных киносмотров в силу того, что наш фестиваль с самого начала четко определил свою принципиальную позицию и главную цель — сплотить всех прогрессивных художников планеты, утверждающих правду и гуманизм в киноискусстве, людей с ясным пониманием своей ответственности за судьбы человечества. С самого начала была твердо заявлена социальная и политическая направленность Московского фестиваля, отчетливо сформулированная в словах его девиза «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», идеям и духу которого последовательно верен наш киносмотр.

Традиции нашего фестиваля, общечеловеческие ценности, которые он защищает, не могут девальвироваться со временем. Вот главная причина того, что Московский международный стал самым представительным и демократическим кинофорумом в мире. Неутомимо выявляя и решительно поддерживая передовые, перспективные тенденции в мировом кино, в национальных кинематографиях разных стран, в творчестве отдельных художников, наш фестиваль оказал и продолжает оказывать существенное воздействие на развитие реалистического киноискусства, наполненного важным общественным содержанием глубоко гуманистического по своей сути.

Московский фестиваль ставит перед собой благородные цели, которые находятся в полном соответствии с главными направлениями политики, проводимой Советским Союзом и другими странами социалистического содружества на международной арене, политики сохранения мира, углубления разрядки, развития взаимовыгодного сотрудничества между народами и государствами на основе принципов мирного сосуществования и уважения интересов друг друга.

История Московского фестиваля, насчитывающая уже более двух десятилетий, — это история роста его притягательной силы и популярности. Если в I МКФ в Москве, открывшемся летом 1959 года, приняли участие 42 страны, то одиннадцатый московский киносмотр, состоявшийся в 1979 году, собрал под своим флагом представителей более 100 стран, национальных и международных организаций. Постоянно расширяя свою «географию», обогащая свои традиции и совершенствуя организационные формы, Московский международный кинофестиваль сделался ныне не только ареной творческого соревнования десятков национальных кинематографий, но еще и местом широкого, свободного и заинтересованного общения художников многих стран.

В приветствии участникам и гостям XI Московского международного кинофестиваля Леонид Ильич Брежнев подчеркивал, что «кинематограф может многое сделать для сближения народов и государств на основе добрососедства и взаимного доверия, способствовать повышению ответственности нынешнего поколения за избавление человечества от угрозы войны». Жизнь подтверждает глубокую правоту этих слов. Силы прогрессивного кино растут и крепнут. Рождаются новые — революционные, независимые национальные кинематографии. Сфера влияния социалистического киноискусства расширяется. К нему растет интерес на всех континентах нашей планеты.

В канун открытия XII Международного кинофестиваля в Москве можно с уверенностью сказать, что на предстоящем кинофоруме будут приумножены добрые традиции московских фестивалей, выдержавшие проверку нашим бурным и трудным временем, и нынешняя встреча передовых художников многих стран в столице Советского Союза даст новые импульсы для развития гуманистического, социально активного киноискусства, увеличив его вклад в дело мира, демократии и прогресса человечества.

Приветствуем Московский кинофестиваль

7 июля нынешнего года — торжественная дата в жизни прогрессивных кинематографистов планеты, день открытия XII Международного кинофестиваля в Москве. В преддверии этого знаменательного события редакция журнала «Искусство кино» обратилась к известным деятелям национальных кинематографий ряда стран, лауреатам и участникам московских фестивалей, с просьбой поделиться своими мыслями о роли этого киносмотра в развитии мирового киноискусства, о вкладе московского форума в дело борьбы за мир и дружбу между народами. Мы публикуем полученные отклики.

Людмил Стайков,
режиссер (Болгария)

Добрые, плодотворные традиции

С Московским международным кинофестивалем связаны творческие судьбы целых поколений болгарских кинематографистов. Вот уже более двадцати лет, с самого первого московского смотра, в его работе постоянно участвуют деятели кино Народной Болгарии; и без всякого преувеличения можно сказать, что фестиваль в Москве во многом способствовал становлению и стремительному подъему болгарского социалистического киноискусства, росту его популярности за рубежами нашей родины. Для нас, деятелей кино Болгарии, как и для прогрессивных кинематографистов всех стран мира, Московский фестиваль всегда являлся отличной школой, он обогатил наш опыт, помог обрести идейную и эстетическую зрелость.

Одно из важнейших событий моей собственной режиссерской биографии также связано с московским кинофорумом: в 1973 году, наряду с такими выдающимися мастерами мирового киноискусства, как Витаутас Жалакявичус и Стэнли Креймер, я был удостоен Золотого приза VIII МКФ в Москве за фильм «Любовь». Очень горжусь этой наградой. Высокое отличие, завоеванное на фестивале в Москве, открыло для меня путь в большое искусство. И сегодня в своей повседневной работе в качестве режиссера и преподавателя я постоянно помню, что являюсь обладателем этой почетной премии, получение которой ко многому обязывает.

Характерная особенность Московского фестиваля нынешнего года определяется прежде всего тем, что этот международный смотр будет одним из первых выдающихся событий в мире искусства в столице Советского Союза после высшего форума 17-миллионной партии Ленина, XXVI съезда КПСС. Вместе со всеми честными людьми планеты представители «важнейшего из искусств» с глубочайшим интересом и надеждой следили за работой съезда советских коммунистов, с трибуны которого Леонид Ильич Брежнев произнес проникнутые глубокой мудростью и оптимизмом слова: «Отстоять мир — нет сейчас более важной задачи в международном плане для нашей партии, нашего народа, да и для всех народов планеты.

Отстаивая мир, мы работаем не только для ныне живущих людей, не только для наших детей и внуков; мы работаем для счастья десятков будущих поколений».

Страстный и искренний призыв к миру, прозвучавший на съезде, новые мирные инициативы Советского Союза встретили горячую поддержку во всех уголках планеты. Особенно

Редакция журнала «Искусство кино» выражает благодарность Главной редакции иностранной информации ТАСС за помощь в подготовке материалов этой подборки.

близко к сердцу приняли их народы братских социалистических стран, которые плечом к плечу с советским народом выступают в авангарде борьбы за устранение военной угрозы и углубление разрядки.

«Выражая волю нашего народа, — сказал на XII съезде Болгарской коммунистической партии товарищ Тодор Живков, — позвольте мне торжественно заявить: мы, болгарские коммунисты, все трудящиеся НРБ воспринимаем Программу мира КПСС, получившую развитие на XXVI съезде, как свою программу! Партия, государство, болгарский народ делают, будут и впредь делать все для ее претворения в жизнь».

Нет для современного человечества более насущной задачи, чем сохранение мира на земле! И потому сегодня, в условиях исключительно сложной международной обстановки, когда агрессивная политика империалистических держав, нагнетание гонки вооружений создают угрозу полного и необратимого уничтожения современной цивилизации, роль передового художественного творчества, и в частности искусства кинематографа с его широкими и разнообразными возможностями воздействия на человеческое сознание и чувства людей, неизмеримо возрастает. Сегодня кинематограф, как, возможно, никогда прежде, призван использовать все свое огромное влияние на сердца и умы зрителей, активно способствуя установлению прочной атмосферы взаимного доверия, уважения, сотрудничества и взаимопонимания между странами и народами, продолжению разрядки в политической и военной области, созданию здорового климата на планете.

Известно, что кино является могучим средством художественного познания жизни, обладая ныне практически неограниченными возможностями проникновения в сложный и необъятный духовный мир современника, что оно способно глубоко и всесторонне исследовать межличностные и социальные связи, существующие в человеческом обществе в их диалектическом единстве. Однако кино, попав в нечистые руки, может превращаться в не менее сильное орудие, направленное против гуманизма и справедливости, против самого человека, может использоваться для апологии насилия, реакционной политики, низменных человеческих побуждений, не контролируемых разумом и моралью.

Вот почему я убежден, что Московский кинофестиваль, всегда твердо и последовательно сохраняющий верность своему замечательному девизу «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», фестиваль, исключительный по своему значению, занимающий совершенно особое место среди других киносмотров и глубоко влияющий на мировой кинематографический процесс, берет на себя сегодня необычайно важную миссию исторического содержания. Открываясь в сложный и ответственный момент в жизни человеческого сообщества, московский кинофорум этого года призван со всей активностью выступить в защиту мирного настоящего и мирного будущего народов, в защиту самых прогрессивных идей нашего времени.

Московский фестиваль является форумом, который высоко несет знамя исторического оптимизма, веры в неограниченные возможности человека и торжество гуманизма. Эта вера органично присуща художественной культуре советского общества, она воплощена в лучших достижениях многонационального киноискусства Советского Союза, за плечами у которого славный и богатый яркими свершениями путь развития. Социалистический гуманизм, демократизм и народность — вот отличительные черты советской кинематографии, внесшей заметный вклад в сокровищницу мирового киноискусства, снискавшей повсеместное признание.

Демократизм, атмосфера свободного обмена творческим опытом и идеями показательны и для Московского фестиваля с его замечательными традициями. Зарубежных гостей фестивальной Москвы неизменно поражает и радует обстановка этого кинофорума, панорама современной мировой кинематографии, разворачивающаяся в дни смотра. В программах Московского фестиваля демонстрируют свои успехи кинематографисты десятков стран всех континентов; на основании своего личного опы-

та могу засвидетельствовать, что кинофорум в Москве является необычайно представительным фестивалем с самой широкой демократической платформой. Для него не существует избранных наций и избранных кинематографий: все страны-участницы имеют здесь равные права и возможности для выявления своего творческого потенциала в сфере киноискусства.

Уверен, что и в нынешнем году Московский фестиваль объединит усилия деятелей кино разных стран, которым близки идеи, выраженные в девизе смотра, приобретающие сегодня исключительную актуальность. Эти идеи полностью отвечают стремлению и воле всех прогрессивных людей в мире противостоять надвигающейся военной угрозе, силам империалистической реакции.

Хочу пожелать предстоящему Московскому фестивалю и многочисленным поклонникам седьмого искусства, художникам, которые съедутся в Москву со всего мира, — до отказа наполненных фестивальных залов, встреч с новыми яркими, волнующими творениями передового кинематографа. Пусть эти фильмы помогут им лучше понять смысл сложных процессов, происходящих в современном мире, глубже познать самих себя, свое место в жизни, надолго оставят след в их сознании. Многочисленным зарубежным гостям московского кинофорума я хотел бы пожелать унести на родину частицу правды о великой Советской стране, о новом человеке социалистического мира и взаимоотношениях, которые складываются и вызревают в условиях реального социализма.

Мне хотелось бы пожелать также фестивалю в Москве той коллегиальной и дружественной атмосферы, праздничной и одновременно деловой, которая диктуется важностью киноискусства, его общественной и духовной ролью и которая неизменно отличает Московский международный кинофестиваль с самого момента его зарождения.

София

Ливия Дьярмати,
режиссер (Венгрия)

За мир отвечаем и мы

По своим масштабам и разнообразию явлений, которые он объединяет, Московский международный кинофестиваль не имеет себе равных в мире. Девиз фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» со всей ясностью раскрывает его благородные цели — способствовать взаимопониманию между народами планеты, сплачивать их на борьбу за мирный завтрашний день, объединять усилия разных стран для решения наиболее актуальных проблем, стоящих сегодня перед человечеством

Московский кинофестиваль, о чем свидетельствует его двадцатилетняя история, неизменно следует избранным целям, является представительным смотром достижений передового кинематографа, выступающего на стороне сил мира и прогресса. Сила искусства многократно возрастает, когда оно служит претворению в жизнь высоких и благородных идей. Фестивальный экран Москвы не раз доказывал это с абсолютной наглядностью.

Значение московского кинофорума особенно велико сейчас, когда в странах капиталистического Запада все шире развертывается пропаганда, имеющая целью внести раскол в ряды людей доброй воли, подорвать доверие между ними, решимость к сотрудничеству. В этой связи огромная ответственность ложится на киноискусство, призванное способствовать упрочению мирных отношений между странами и народами, воспитывать людей в духе уважения к гуманистическим ценностям, к высшим достижениям национальных художественных культур.

Сегодня кинематограф, выступающий под знаменем гуманизма, мира и социального прогресса, обретает все больше сторонников во всех уголках земного шара. Московский фе-

стиваль наглядно отражает этот важный процесс, общий ход эволюции мирового киноискусства.

Все более весомым является сегодня вклад молодых независимых государств в сокровищницу общечеловеческой культуры. И кинематограф стран, сравнительно недавно вступивших на путь демократического прогрессивного развития, обычно широко представлен на Московском фестивале. Пожалуй, ни на одном западном киносмотре молодые кинематографисты не имеют такой уникальной возможности познакомить широкую аудиторию со своими творческими поисками и первыми успехами. Фестиваль в Москве всегда внимателен к работам режиссеров, актеров, операторов, чья деятельность знаменует становление новых кинематографий. И надо сказать, что это внимание оправданно: многие ленты, созданные в странах, еще недавно не имевших собственной кинематографии, свидетельствуют о глубоком понимании их авторами истории и современных судеб освободившихся народов, отражают на экране тяжкие последствия колониального угнетения, борьбу народных масс за новое, справедливое общество. Такие ленты получают в Москве всемерную и заслуженную поддержку. Это очень важная черта московского кинофорума, так много сделавшего для упрочения реалистических тенденций в мировом киноискусстве.

Внимательному наблюдателю Московский фестиваль открывает не только показательные аспекты развития искусства экрана, но и глубокие социально-политические перемены, совершающиеся на нашей планете. Москва вправе гордиться тем, что имено она благословила первые шаги многих талантливых кинематографистов африканского, азиатского, латиноамериканского континентов, запечатлевших в своих фильмах рост классового и национального самосознания в странах, где еще сравнительно недавно существовал империалистический, неоколониалистский гнет.

На любом из московских киносмотров можно видеть свидетельства того, с каким огромным чувством ответственности кинематограф Советского Союза и других социалистических стран подходит к решению общественных и эстетических задач, стоящих перед искусством мира социализма, демонстрируя свой динамичный рост, многообразие и богатство тематического диапазона, стилевых и жанровых решений. Мне представляется, что киноискусство социалистического содружества сделало в последние годы значительный шаг вперед; в работах наших художников на первый план все более решительно выдвигается современный герой, экран все глубже исследует его духовный мир, его взаимоотношения с действительностью.

Тема современности занимает видное место и в творчестве кинематографистов Венгрии. Не случайно, думаю, авторы большинства фильмов, показанных на недавнем Всевенгерском кинофестивале, обратились к современной проблематике, рассматривая самые разные ее аспекты.

По-настоящему понять окружающую жизнь, глубоко раскрыть ее важнейшие закономерности практически невозможно без знания истории общества и связанной с нею эволюции искусства. В этом смысле богатейшим источником опыта служат для нас достижения советской кинематографической школы, классические произведения таких мастеров, как Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко. Их фильмы — неотъемлемая часть многонациональной социалистической культуры, культуры наших братских стран; они превратили кино в искусство, способное не только отображать мир, но и участвовать в процессе его преображения, воспитывая человека в духе гуманизма, гражданственности, интернационализма. Для нас, венгерских режиссеров, советский кинематограф был и остается школой реалистического киноискусства, вдохновенного творческого поиска. Советская многонациональная кинематография оказала глубокое влияние и на развитие прогрессивного искусства экрана во всем мире. Вот почему, в частности, сам факт проведения столь масштабного и представительного международного киносмотра, каким является Московский фестиваль, в столице Советского Союза видится мне закономерным и знаменательным.

Участие в работе московского кинофорума венгерские кинематографисты рассматривают как одну из форм международного сотрудничества в области кино. В этой связи хочу отметить, что в последние годы братское творческое содружество кинематографий Венгрии и СССР становится все более плодотворным и продолжает развиваться в различных направлениях. Об этом свидетельствуют, например, традиционные Недели кино двух наших стран, проходящие в Советском Союзе и Венгерской Народной Республике, Дни советской культуры в ВНР и венгерской культуры в СССР, в ходе которых мы не только знакомимся с новыми работами советских коллег и показываем им свои последние фильмы, но и встречаемся в дружеской обстановке, обсуждаем важнейшие вопросы развития социалистического кинематографа, взаимно делимся творческими планами. Такие встречи чрезвычайно полезны для деятелей кино наших стран, они помогают успешнее решать наши общие задачи по воспитанию человека нового мира, дают нашему искусству новые импульсы для движения вперед. Московский фестиваль также успешно служит достижению этих целей.

В преддверии Московского фестиваля хочется выразить уверенность в том, что кинофорум нынешнего года станет еще одним ярким смотром сил прогрессивного мирового кинематографа и целиком выполнит возложенную на него миссию. В наш бурный век, когда события в любом уголке мира отзываются на всех континентах, каждый честный художник обязан с особой чуткостью прислушиваться к «голосу» времени, ясно видеть, чем живет его современник, что его волнует.

В этом и заключается ответственность художника перед своим народом и собственной совестью. Верю, что нынешний Московский международный кинофестиваль вновь станет форумом именно таких художников, форумом активных борцов за мир, за гуманизм, за счастливую и свободную жизнь на нашей планете; от всей души желаю ему в этом успеха.

Будапешт

Харбхаджан Сингх,
кинокритик, главный редактор журнала «Фильм-миррор» (Индия)

Здесь нас ждут друзья

Думаю, что не ошибусь, если скажу, что Московский фестиваль — один из немногих смотров мирового киноискусства, полностью отвечающих своему девизу. Лозунг московского форума «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» открывает широкие возможности для кинематографистов различных направлений познакомить с результатами своего творческого труда обширную многонациональную аудиторию, поведать с экрана о своем подходе к самым разнообразным проблемам действительности. Представительность, демократизм, серьезное, глубокое обсуждение вопросов развития современного искуства кино в рамках фестивальных дискуссий, подлинно творческая атмосфера, неизменно устанавливающаяся на Московском фестивале, снискали ему заслуженный авторитет и доверие кинематографистов разных стран, обеспечив выполнение высоких задач этого киносмотра.

Кинофестиваль в Москве способствует упрочению прогрессивных тенденций в мировой кинематографии, все решительнее заявляющих о себе в наши дни в борьбе с «коммерческим кинематографом»; эта борьба носит идеологический характер и отражает стремление деятелей передовой культуры внести свой вклад в утверждение идеалов социального прогресса средствами киноискусства.

Кинематограф Запада, если говорить о большей части создаваемых там фильмов, всегда предпочитал оставаться в стороне от острых жизненных проблем, отвлекая от них и внимание зрителя. Типичным в этом смысле примером может служить массовая кинопродукция Голливуда. Главными отличительными чертами передового искусства экрана являются реализм, смелость в подходе к сложным и

наиболее актуальным вопросам действительности, социальная оценка их содержания с позиций гражданственности. Позиции такого кинематографа сегодня укрепились, и в перспективе он непременно должен выиграть сражение за зрителя у продукции капиталистической киноиндустрии. Московский международный кинофестиваль, на котором остросоциальные произведения реалистического киноискусства неизменно пользуются вниманием и поддержкой, сплачивает передовых художников, вдохновляя на продолжение их нелегкой борьбы.

Важная роль в борьбе против реакционных тенденций в современном кино принадлежит кинематографиям развивающихся стран, обогащающим мировую культуру многими высокохудожественными и глубокими по своему идейному содержанию произведениями. Зрители московских фестивалей имеют возможность регулярно знакомиться с такими фильмами. Нельзя не отметить, что на становление и развитие новых кинематографий большое влияние оказывает советское многонациональное киноискусство, его лучшие ленты, которые служат образцом для кинематографистов молодых независимых государств.

Источником плодотворного опыта для деятелей кино стран Азии, Африки и Латинской Америки является совместная работа с мастерами советского киноискусства. Это наглядно подтверждает многолетняя практика сотрудничества индийских и советских кинематографистов, начало которому было положено в 1957 году совместной постановкой фильма «Хождение за три моря». С тех пор индийский кинематограф почерпнул для себя немало полезного от знакомства с опытом советского кинопроизводства. Творчество многих выдающихся режиссеров Советского Союза сыграло существенную роль в становлении прогрессивных направлений в индийском кино, способствовало созданию выдающихся произведений таких крупных режиссеров Индии, как, например, Мринал Сен и Шьям Бенегал. Взаимное обогащение кинематографий наших двух стран в процессе совместной творческой работы является характерной чертой советско-индийского сотрудничества в области кино, от которого выигрывают как культура СССР, так и культура Индии. Интересно отметить, что соглашения о совместных постановках нередко достигались кинематографистами Индии и Советского Союза в дни международных кинофестивалей в Москве.

Язык прогрессивного киноискусства всегда был языком дружбы и взаимопонимания. Благородной цели сближения народов наших стран служат и индийско-советские связи в области кинематографии. С удовлетворением можно констатировать, что сотрудничество между Индией и СССР в этой области постоянно расширяется, о чем свидетельствует и тот факт, что сейчас в индийском прокате демонстрируется более двухсот советских фильмов. Эта цифра уже сама по себе подтверждает большую популярность советского кино у индийских зрителей. В Советском Союзе индийские фильмы также всегда вызывают широкий интерес, здесь любят и понимают искусство народов Индии. Напомню, что на последнем Ташкентском международном кинофестивале демонстрировалась большая программа индийских картин, которую представила многочисленная делегация кинематографистов нашей страны. Разве не является это показателем большого внимания, которое уделяют у нас в стране участию в международных кинофестивалях, проводимых в СССР и неизменно превращающихся в смотр лучших достижений мирового киноискусства!

Укрепление дружественных отношений между нашими странами, между деятелями культуры Индии и Советского Союза приобретает особую важность в условиях роста напряженности в мире. Уверен, что сохранению результатов политики разрядки послужит и предстоящий XII Московский международный кинофестиваль. Хочу пожелать его участникам плодотворной работы и успеха в поисках конкретных путей борьбы против угрозы войны, для ликвидации которой многое могут и обязаны сделать представители прогрессивного мирового кинематографа.

Дели

Иржи Секвенс,
режиссер (Чехословакия)

Вершина, с которой далеко видно

Впервые мне довелось принять участие в работе Московского фестиваля 22 года назад, когда летом 1959-го сцена Кремлевского театра стала местом выдающегося культурного события мирового значения — здесь состоялась торжественная церемония открытия I МКФ в Москве, который положил начало замечательной традиции международного киносмотра в столице Советского Союза. Горжусь, что был свидетелем рождения Московского фестиваля. Среди конкурсных фильмов того, первого, фестиваля была и моя лента — «Бегство из тени»; это было не только огромной честью для меня, но и большой радостью для всех чехословацких кинематографистов: международное жюри I МКФ в Москве отметило нашу картину Золотой медалью.

С тех пор каждые два года Московский международный кинофестиваль знаменует очередной важный рубеж в истории прогрессивного киноискусства мира, являясь ареной творческого соревнования кинематографистов разных стран всех континентов, представительным смотром сил передового кинематографа. С каждым новым кинофорумом в Москве укреплялись позиции киноискусства, вдохновляемого идеями мира, гуманизма, дружбы между народами, выраженными в благородном девизе фестиваля. Вместе с киносмотром в Карловых Варах Московский фестиваль занял видное и достойное место в жизни мирового кинематографа и вносит в его развитие огромный вклад.

Сегодня, по прошествии двадцати с лишним лет со дня открытия первого московского киносмотра, уже невозможно представить себе мировой кинопроцесс без этого выдающегося форума, где происходит плодотворный обмен творческим опытом, замыслами, где устанавливаются связи, способствующие расширению международного сотрудничества деятелей кино, где получают поддержку все наиболее значительные и перспективные явления и тенденции в мировой кинематографии.

Ответ на вопрос, почему Московский фестиваль приобрел такое большое значение и высокий авторитет в мире, содержится в девизе, под которым проходят международные встречи кинематографистов в Москве: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» В своем подавляющем большинстве произведения кинематографа, демонстрировавшиеся на московских фестивалях, по своей идейной, философской, этической позиции созвучны заветной мечте человечества о мирной и справедливой жизни на нашей планете. Последовательная верность этой программной установке и обеспечила кинофоруму в Москве его нынешнюю значимость и престиж в глазах всех честных деятелей культуры нашего времени.

В Европе и на других континентах каждый год организуется немало фестивалей, многие из которых пользуются популярностью. Однако фестиваль в Москве, наряду с известными киносмотрами в Карловых Варах и Ташкенте, — единственный в своем роде, уникальный по своей идейной направленности форум, устроители которого, отбирая фильмы для фестивальных программ, руководствуются в первую очередь их общественной значимостью, их причастностью к наиболее острым, волнующим проблемам современной действительности. На фестивале в Москве не встретишь картин, противоречащих гуманистическим принципам взаимоотношений между людьми, живописующих порок, низменные страсти, здесь не место лентам, искажающим реальное содержание жизненных проблем, проповедующим социальный пессимизм, разоружающим человека перед лицом сложных вопросов современного бытия. А ведь можно назвать немало примеров, когда именно такие фильмы, в которых жизнь персонажей выглядит как мучительное блуждание в лабиринте, не имеющем

выхода, произведения, обнаруживающие полную идейную опустошенность их авторов — никаким формальным мастерством и профессионализмом ее не компенсируешь, — оказываются в центре внимания на «престижных» фестивалях, устраиваемых на Западе. Я уж не говорю о случаях, тоже не столь редких, когда призы и награды на этих смотрах достаются лентам откровенно антигуманного, реакционного содержания...

Иногда можно слышать утверждения, будто идейная установка Московского фестиваля, столь отчетливо и страстно заявленная его девизом, чуть ли не наносит ему ущерб, сужая якобы круг явлений, отражаемых фестивальным экраном. Тем, кто хочет уверить нас в серьезности подобных домыслов, можно ответить так: высшим долгом и предназначением искусства на протяжении всей истории человеческой цивилизации была и остается б о р ь б а з а ч е л о в е к а, за утверждение лучших качеств личности, за счастье и покой всего человечества. В этом состоит великая гуманистическая миссия художественного творчества. Идейная платформа и организационные принципы Московского международного фестиваля как нельзя более полно отвечают этой миссии, причем важно понять, что характер кинофорума в Москве закономерно связан с содержанием социалистической культуры в целом, с ее общественной ролью и ее всемирно-историческими завоеваниями. Московский фестиваль опирается на прочный «фундамент», что подтверждается, в частности, и тем обстоятельством, что в отличие, скажем, от Каннского или Венецианского фестивалей, переживших на наших глазах не один кризис, фестиваль в Москве вот уже более двух десятилетий остается стабильным и масштабным мировым киносмотром, традиции которого постоянно крепнут и развиваются, а организационные формы совершествуются. У меня есть право утверждать это на основании личных впечатлений: много раз я с большой радостью приезжал в Москву в дни фестиваля, много раз переживал приподнятую, насыщенную событиями атмосферу этого замечательного праздника кинематографистов планеты. В 1965 году я получил на Московском фестивале еще одну Золотую медаль — за фильм «Покушение», а в 1967-м работал в составе международного жюри фестиваля. Собираюсь и в этом году приехать на московский кинофорум.

Уверен, что, как и в прежние годы, фестиваль в Москве станет не только ареной творческого соревнования, но и трибуной свободного, широкого обмена идеями, местом проведения дискуссий, на которых подводятся важнейшие итоги развития мирового кинопроцесса и дается справедливая, взыскательная оценка труда художников.

Нынешний Московский фестиваль состоится в период, когда международная обстановка серьезно обострилась по вине руководителей ряда западных стран и прежде всего Соединенных Штатов Америки. Человечество переживает тревожное время. У всех честных и реалистически мыслящих людей земли нет сейчас более важной проблемы, чем сохранение мира. И они знают, что главной опорой мира на планете являются сейчас Советский Союз и другие страны социалистического содружества. Социализм и мир неразделимы. Это ярко продемонстрировал XXVI съезд коммунистов Советского Союза, выдвинувший широкую программу конструктивных мер, направленных на то, чтобы предотвратить сползание человечества к ядерной войне, сохранить и углубить разрядку. Внешнеполитический курс съезда совпадает с интересами и устремлениями социалистических государств, всех миролюбивых народов. От их решимости сберечь мир зависят судьбы нынешних и грядущих поколений. В этих условиях ответственность художника, ответственность искусства, способность внести свой вклад в дело устранения угрозы нового глобального военного конфликта возрастает многократно. И я убежден, что Московский кинофестиваль, провозгласивший своей целью защиту гуманистических ценностей человечества и мирной жизни народов, вновь соберет в этом году под свои знамена прогрессивных художников многих стран, верных его высоким идеалам.

Прага

«Всего дороже»
«Вам и не снилось...»
«Пираты XX века»
«Сотворение хлеба»

Владлен Кузнецов

Потомкам — в пример и для раздумий

«ВСЕГО ДОРОЖЕ»
Авторы сценария А. Александров, Г. Боровик, В. Игнатенко, К. Славин. Режиссеры И. Григорьев, И. Гутман, С. Пумпянская, Т. Семенов. Главные операторы В. Доброницкий, Ю. Орлов. Композиторы В. Казенин, Я. Френкель. Ведущий Е. Матвеев. ЦСДФ, 1980.

Это не рецензия на сериал «Всего дороже».

Это скорее приглашение сообща поразмышлять о путях и проблемах публицистической киноэпопеи как формы художественного целостного освоения нашего времени.

1. Море

Знакомо ли вам это ощущение?

...Погружаешься в море. И каким-то шестым чувством сразу определяешь: не река, не пруд, не озеро, не канал. Море — вокруг тебя. Простор, чистота, безбрежность, мощь, глубина, радость, надежда, отчаяние. И еще: наша общая прародина, тайна, искус, мироздание, вечность.

Каждая твоя клетка отчетливо, внятно говорит об этом сама себе и сопряженным с ней клеткам.

...На экране — совсем простые, бесхитростные кадры. И почти каждый тем не менее — капля жизни, которая на твоих глазах становится каплей искусства. Тогда и начинаешь чувствовать, что погружаешься в море. В море Жизнь и в море Искусство. И чувство это, сперва подспудное, а затем — осознанное, не покидает тебя очень долго. Не часы или дни после просмотра фильма, а гораздо дольше.

Итак, новая восьмисерийная эпопея «Всего дороже», созданная на Центральной студии документальных фильмов. В значительной степени как продолжение «Великой Отечественной», того знаменитого сериала, который со сказочной быстротой завоевал мировую известность, сроднился буквально с каждой живой душой в нашей стране и постепенно начинает восприниматься как классический образец, который имеет особое, принципиальное значение и для дальнейших судеб нашего киноискусства, и для расширения кругозора современного человека, и для утверждения Правды как основополагающего и всепроникающего принципа нашего — каждого в отдельности и всех вместе — взаимоотношения с историей...

Связь, соединившая эти работы, очевидна. Ее обуславливает и то, что режиссеры Игорь Григорьев, Илья Гутман, Сэдда Пумпянская, Тенгиз Семенов, один из соавторов сценария Константин Славин работали над «Великой Отечественной» под водительством Романа Кармена, и то, главное, что оба цикла находятся в прямой исторической и тематической преемственности, их объединяет общая идейно-художественная концепция. Там — народ, партия и ратная битва за свободу и независимость. Тут — народ, партия и мирная битва все за те же идеалы, за безоблачное небо над Родиной во имя будущего, во имя мира во всем мире.

2. От имени тех, кто за кадром

«...Провоевал войну солдат. Прошагал всеми ее дорогами. И услышал вдруг тишину...»

А на экране в это время солдат надевает чехол на дуло пушки — и целует грозный стальной ствол. Без экзальтации и показухи, не на публику, не для истории. Так, как поцеловал он четыре года назад жену, когда уходил спасать Родину и не чаял вернуться.

Все просто, все естественно. Но почему-то кажется, что этот кинокадр мог бы стать таким же символом войны во имя мира, битвы разума против безумия, символом человеческой правды и человеческого мужества, презирающих смерть, как памятник советскому воину-освободителю в Трептов-парке, как знаменитое фото батальонного комиссара, поднявшегося в атаку — «Коммунисты, вперед!»

В этой простоте и узнаваемой жизненности кадров — в них открывается вдруг самое главное и самое дорогое в этом мире для человека — пожалуй, одно из самых важных для зрителей достоинств киноэпопеи «Всего дороже».

Меня почти все время просмотра не покидало впечатление, что во время съемок я находился где-то совсем рядом, за кадром. И сегодня, и там, в прошлом. Да, я современник всех тех людей и событий, о которых повествуется в киноленте. И у меня ни разу не возникло ощущение фальши, выдумки, документального подлога, передергиваний в трактовке и оценке событий. Но, насколько могу судить, такое ощущение не возникало и у тех, кто моложе меня — на десять, двадцать, двадцать пять лет.

Вспоминаю названия всех восьми серий, их содержание. «Первый день мира». Я отчетливо помню его, хотя был подростком. Я пережил это редкое счастье. Все было так.

«Обгоняющие время». О подвиге восстановления Донбасса, Днепрогэса, металлургии Приднепровья. Да, вся Украина, вся страна были тогда одержимы этой целью, словно не замечая, как труден их подвиг. Я помню этот удивительный энтузиазм, побеждающий голод, это чувство крыльев победы за плечами. Когда свято веришь, что нет непреодолимых преград, хотя по хлебным карточкам продолжаешь получать свою пайку, которой, как и в годы войны, сыт не будешь.

«Трудное поле». Да, и в моей семье, как и в миллионах других, были невосполнимые потери, связанные с разрушенным войной сельским хозяйством, с роковой засухой 1946 года. Страшные воспоминания, которые, однако, в конечном счете вызывают гордость.

Фильм четвертый — «Мир или война». И его непреходящий пафос знаком мне по личным воспоминаниям, по газетным сообщениям тех лет о начале холодной войны, которые отдавались человеческой болью и горьким недоумением после встреч на Эльбе, после того, как твоя психика за четыре года привыкла к понятию «союзник по борьбе с фашизмом».

А серии «Подвиг возрождения», «Как феникс из пепла» — это уж совсем близко. Не было в Киеве школьника, который бы не разбирал завалы на Крещатике рядом с Корнейчуком и Паторжинским, Богомольцем и Патоном, Ужвий и Рыльским, Бучмой и Палладиным.

Да, безграничны возможности искусства и неисповедима степень его воздействия. Мы правильно утверждаем, что никакая фантазия не сравнится с жизнью, что жизнь — основа искусства. Все так. И все же не совсем так. Кажется, и этот кадр видел не на экране, а в жизни. И этого человека. И эту ситуацию испытал на себе.

А на экране, поставленное в эстетическую связь, одно к одному, это виденное-перевиденное, пережитое и прочувствованное оборачивается, возвращается к тебе искусством, как непостижимая окрыляющая сила. И в нем новая, откровенная душа, свет самой важной истины, какая есть в жизни.

И вся твоя судьба, судьба твоих современников, твоей страны, смысл твоего существования и времени, отпущенного тебе на этой земле (по большей части — уже прожитого), приобретают совершенно иное, высшее значение и предначертание. Наполняются гораздо более ценным и богатым содержанием, чем тебе виделось.

Почему? Наверное, потому, что ты не последовательно, не по частям, а разом, единым духом наполняешься твоей личной сопричаст-

«Всего дороже». М. Черкасова, возглавившая первую бригаду женщин, добровольно направившихся восстанавливать разрушенный войной Сталинград

постью со своей эпохой, со своим народом, с человечеством. И понимаешь, это эпопея сделала, это она слила воедино судьбу человеческую и судьбу народную. Не только на экране, но и в тебе самом. И не в одном тебе, а и в великом множестве других людей.

Как и в «Великой Отечественной», героем «Всего дороже» выступает народ. Но всякий раз — через своих героических сынов и дочерей. Как и в «Великой Отечественной», ведущим началом в народной судьбе выступает Коммунистическая партия. Но всякий раз — через конкретных носителей ленинских идеалов. Через коммунистов — рядовых и руководителей.

И возникает в зрителе еще одно сопереживание: не только своего кровного единения с народом, но и своего кровного единения с партией. Фильм как бы обновляет это чувство, наполняет его новым светом.

Днепрострoевка Таисия Черемискина вспоминает: «Привели нас в первый раз чистить турбины. А нам было 14, а одной — Лиде Снегуровой — 13 лет... Девочки у нас были все хорошие, все дружные. Никогда не говорили, что я не буду, я не хочу... И присвоили нашей бригаде звание «фронтовая бригада».

В 20 лет Таисия Черемискина была награждена орденом Ленина.

Вспоминает член Политбюро ЦК КПСС, Председатель Совета Министров Союза ССР Николай Александрович Тихонов, бывший после войны директором Никопольского трубного завода: «Вот один характерный пример... Подходит ко мне старик, еле-еле заходит в комнату... Ну, я подбежал, помог, посадил... Он говорит: «Знаете, Николай Александрович, я умираю, — у меня нет сил уже, я плохо питаюсь, у меня большая семья, много детей...» У нас на заводе было хорошее подсобное хозяйство, там были бараки для служащих. Один барак мы в течение суток освободили, побелили его, отремонтировали, пригласили врачей. Расставили мы там койки и организовали питание таких дистрофиков. Причем расходы относили на производство. Кормили их молоком, маслом, сметаной... И вот на одном из приемов заходит ко мне молодой человек, такой, знаете, бойкий. «Я хочу вас поблагодарить, Николай Александрович, вы спасли мне жизнь». Оказывается, это был тот старик»...

Вспоминает хлебороб и солдат Григорий Личко: «Я пошел из колхоза служить в ряды Советской Армии... Участвовал в боях тяже-

лейших по прорыву блокады Ленинграда... Ну, мне выпала доля, что я остался жив. И однажды ночью мне приснился сон. Перед колхозной конторой раскинулся прекрасный сад, уже взрослый, и среди того сада хожу я с бородою и рассказываю детям про цей сад, что это я его организовал, и сажал, и думал, как его вырастить... Привиделось дуже четко, ясно так... Я проснулся и похвалился ребятам своим, с которыми служил разом... Они мне прямо говорят: знаешь что, ты жив останешься после войны... И, действительно, сложилась так судьба, что я приехал в свой родной колхоз. И начал заниматься посадкой сада. А в мыслях весь, в душе имел в виду, что этот сад будет лучшим памятником всем нашим погибшим товарищам на фронте...»

И вот идет в кадре через 35 лет после войны Григорий Личко по этому цветущему саду-памятнику со своим внуком...

Вспоминает член Политбюро ЦК КПСС, министр иностранных дел СССР Андрей Андреевич Громыко, занимавший в послевоенные годы пост посла в Соединенных Штатах Америки: «Три державы взяли определенные, четкие обязательства и в отношении Германии, бывшего агрессора, и в отношении шагов, направленных на строительство мира. Как поступил Советский Союз в связи с этими решениями? Он точно и последовательно выполнял эти решения. Наша партия, наш народ с самого начала были полны решимости неуклонно их выполнять. Как поступили другие участники антигитлеровской коалиции? Сейчас это хорошо известно... Они отступили от принятых решений... Проводилась политика бойкота, острой и грубой дискриминации в отношении Советского Союза. В вопросах торговли и экономических связей. Считалось, что Соединенные Штаты и другие западные державы не только не должны оказывать помощь Советскому Союзу, но должны сделать все возможное, чтобы затруднить для него процесс восстановления промышленности, своей экономики»...

Десятки, сотни, тысячи киносвидетельств, вихрь памяти, то мелькающей отдельными кадрами, то укрупняющей какие-то воспоминания до сюжетов и эпизодов. «Воспаленной губой припади и попей из реки по имени — Факт». И припадаешь, и пьешь. И жажда твоя действительно велика, потому что происходило все, что происходит там, на экране, не на другой планете. «Это было с бойцами или страной, или в сердце было в моем».

3. Глазами политика

Но нужны ли публицистические киносериалы? В принципе? Очень длинные. Взглядом — не охватишь. На одном сеансе — не поглядишь. Ходи день, второй, третий. А у кого сейчас столько времени? Дай бог один раз в неделю в кинотеатр выбраться. Выходит — телевидение? Но это уже другое. И творческий процесс — по иным законам, и восприятие — не «соборное», а с глазу на глаз, без свидетелей и соучастников!..

Вся предыдущая тирада — не риторический трамплин для последующих размышлений. У многосерийной кинопублицистики есть не только беззаветные приверженцы. Есть и скептики. Аргументация у них чаще всего такая: смотреть сериал трудно, значит — кому это нужно?

Отвечу так: нужно — жизни. И она это доказала. Нужно — людям. Причем разным по-разному. И они тоже это доказали, просмотрев «Великую Отечественную» — массово, всенародно. И в кинотеатрах, и по телевидению. Вопреки всяким «но», бесспорно существующим, однако второстепенным.

Владимир Ильич Ленин подчеркивал, что политика начинается там, где действуют не десятки и сотни, а миллионы людей, народные массы. Если применить эту ленинскую формулировку ко всему нашему нынешнему публицистическому (документальному и научно-популярному) кино, то может возникнуть впечатление (отнюдь не на песке!), что наша кинопублицистика очень часто не дотягивает до так трактуемой политики как раз потому, что не вовлекает в свою орбиту миллионные человеческие массы, что львиная доля всего созданного документалистами вообще не до-

шла до зрителя и еще ждет своего часа, чтобы появиться на исторической арене, стать оружием политической борьбы в современном мире, воспитателем человека коммунистического склада.

Ввести в политический, в идейно-художественный обиход достаточно полно, разумно, с пользой для дела, с высоким коэффициентом отдачи все то, что уже отснято и снимается документальной камерой, без многосерийных фильмов представляется малоосуществимым. Слишком велик элемент стихийности во встречах зрителей с документальным экраном.

Если задуматься, то станет очевидным: долгие годы применительно к документалистике мы были расточительны до безобразия. Мы сорили своим прошлым, запечатленной своей родословной в документальных кадрах, мы топтались по золоту. И не извлекали на свет божий все те бесценные киносокровища, которыми обладаем.

Первым на путь целеустремленного использования богатств киноархивов стало телевидение, особенно своими специальными передачами, концентрирующими документальный и научно-популярный киноматериал, психологически приучившими широкие массы принимать такой киноматериал не как случайную возможность, а как системную установку.

Но этого все-таки мало. Ответственность кинодокументалистов как идеологических бойцов партии будет ведь не сокращаться, а расти по мере обострения идейной борьбы между капитализмом и социализмом, по мере нарастания политических антисоветских акций наших недругов, с одной стороны, и по мере реализации курса КПСС на эффективность и качество во всех сферах жизни, на поиск дополнительных резервов в каждом деле — экономическом, идейно-политическом, социальном — с другой.

На XXVI съезде товарищ Леонид Ильич Брежнев сказал: «По существу речь идет о перестройке — да, я не оговорился, именно о перестройке — многих участков и сфер идеологической работы. Надо добиться, чтобы ее содержание стало более актуальным, а формы отвечали современным запросам и потребностям советских людей».

Это — точный ответ на основные вопросы, которые стоят и перед нами, кинематографистами. Наш кровный, первейший долг: в свете решений XXVI съезда КПСС определить, что значит для экранной публицистики актуальность содержания, что значит — формы, отвечающие современным запросам и потребностям советских людей.

В приведенной цитате Леонида Ильича Брежнева не случайно есть вводная фраза — «я не оговорился». Как мы понимаем, ее появление продиктовано именно тем, что поставленная задача касается не частностей и отдельных форм, так как понимать термин «перестройка» следует глобально, не переносно, не метафорично, а так, как это слово читается, самым буквальным образом.

И вот, когда начинаешь обо всем этом размышлять, предельно ясным становится смысл, не только содержание, но и само появление того обращения Леонида Ильича Брежнева к зрителям, которое предварило новую киноэпопею, придав ей совершенно исключительное значение. Смысл этого обращения — именно п о л и т и ч е с к и й. Значение его не только в том, что еще раз подтверждено: великой признательности народа, как и подвиг героев Великой Отечественной войны, достоин подвиг тех, кто вынес на своих плечах невероятную тяжесть восстановления страны, разрушенной гитлеровскими захватчиками. И не только в том, чтобы напомнить, какой героический труд, какое беспримерное самоотречение и верность ленинским идеалам, какая стойкость в борьбе за новую жизнь и сплоченность потребовались от Коммунистической партии и советского народа, чтобы за немногие годы, отпущенные на мирное созидание, пройти путь, равный столетиям.

Смысл этого обращения еще и в том, что Леонид Ильич Брежнев (как раз в плане перестройки всей идеологической работы!) высоко поднял роль и значение кинопублицистики как политической, воспитательной силы, которой в определенном смысле нет замены, у которой нет конкурентов...

«...Надо, чтобы все советские люди, особенно молодое поколение, хорошо знали и помнили о бессмертном подвиге послевоенного возрождения страны.

И кинодокументы рассказывают об этом всего правдивее, всего убедительнее».

«Всего правдивее, всего убедительнее»! Нельзя принуменьшить значение этой оценки труда кинопублицистики и кинопублицистов, вообще документального экрана. Но нельзя переоценить и ответственности, которая связана с подобной высокой оценкой.

Как же после этого, опираясь на достигнутое, не начать сразу же поиск новых плодотворных форм и методов кинопублицистики, чтобы ни единый стоящий кинодокумент (да и где они, «не стоящие», в разрезе истории?) не пропал втуне для современников и потомков, не остался невостребованным письмом, невыстрелившей пушкой, непроросшим зерном в той великой битве за человеческое счастье, которая идет на планете.

4. За мир и созидание

В фильме четвертом, «Мир или война», есть кадры американской кинохроники о подготовке атолла Бикини к испытаниям водородной бомбы. Местных жителей бесцеремонно депортируют с родины предков. А вместо них в аккуратных домиках, заодно с козами, овцами и мышами, обреченными на смерть, размещают в живописных семейных позах человеческие муляжи.

На экране — чисто репортажные кадры. Но в контексте истории, в контексте всего, что происходило «до того» и что произойдет после, эти кадры воспринимаются как чудовищный символ, как зловещая модель того мира, который грезится былым и нынешним трумэнам и черчиллям, всем разномастным трубадурам войи холодных, горячих, локальных и глобальных.

Вместо живых людей со свободными мыслями, чувствами и волей — послушные манекены. Какую позу придашь — принимают. Поставил — стоят. Посадил — сидят. Положил — лежат. Решил принести в жертву, терпеливо ждут, когда произойдет водородный взрыв. Застывшие улыбки на лицах. Папа, мама, сын. Очень похоже на счастливое семейное фото в благополучном интерьере. Какие слова могли бы вложить им в уста их хозяева? По рекламным рецептам? Что-нибудь о преимуществах водородной бомбы как средства уничтожения: на миру и смерть красна!

Помнится, в те годы у нас не имелось еще того уровня жизни, который так скрупулезно был воссоздан там, на Бикини. Воссоздан, чтобы подготовить людей к мысли о неотвратимости гибели. Добротные типовые домики, холодильники, стиральные машины, занавесочки, скатерочки, сервизы. Уют и нега. Но все — на алтарь бога войны. Все — под нож, на заклание. Включая, конечно, и бездумные, бездушные манекены, за которыми ты, я, он, она, все мы, все люди. Смотришь на это благополучие и неотвязно помнишь: сейчас будет нажата кнопка — и процветание по-американски организованно вступит в свою высшую фазу — смерть.

А водородный гриб вырастает на экране. И от всего безупречного уюта, от всей прочности, безмятежности и красоты, которые только что ласкали взор и призывно манили мечтой о просперити, остаются осколки атомов в плазменном пекле.

Так что же, действительно: война или мир? Неужто две части этой дилеммы столь равноценны для человека и человечества, что выдерживают сравнение с двумя охапками сена в притче о буриданове осле. Неужели и впрямь трудно выбрать: мир или война? Неужели в «лучшем» случае миллионам предстоит умереть с голоду от наращивания гонки вооружений между войной и миром, как буриданову ослу, поставленному между двумя охапками сена, а в худшем — погибнуть в пламени тотальной или «ограниченной» ядерной катастрофы?

И все потому, что идеологам капитализма удастся обмануть человека и человечество, как удается обманывать до сих пор изрядные количества людей?! Каким образом? По большей части с помощью пропагандистских мифов, в том числе — кинематографических.

Еще в «Капитале» Карл Маркс отметил, что капитализм, развиваясь, неизбежно, как свое тлетворное дыхание, порождает «современную мифологию», род неких туманных, мистических фетишей, расхожих предрассудков массовой буржуазной культуры — пресловутой «масс-медиа».

Под прессом этого мифотворчества (в основном апологетического) находятся не только обыватели, тот «человек толпы», каким видят своих соотечественников все и всякие хейги и бжезинские, но и высокоцивилизованные, социализированные личности.

Пример — миф о священном характере частной собственности. Еще пример — миф об «изначальном», не связанном с действительностью стихийном, сугубо внутреннем характере художественного творчества, которое-де безразлично к идеологии, к политике, вообще к мировоззрению и не поддается в принципе объективному критическому анализу. «Об искусстве трудно сказать что-либо такое, чтобы нельзя было утверждать обратного». «Нельзя вообще решить вопрос о том, хорош или плох, допустим, Пикассо». Это — высказывания западно-германского философа Арнольда Хаузера.

Трагическую сущность впадения в миф антигуманизма чрезвычайно ярко и достоверно показали авторы «Всего дороже». Но они показали и спасение от этого мифа. Речь на экране идет о самом важном, самом необходимом, самом универсальном для человеческого общества во все времена факторе — о мире, о запрете на массовое убийство, о разуме, который побеждает и победит безумие. Сегодня сохранение мира неотделимо от мирных взаимоотношений между капитализмом и социализмом, от ленинской концепции мирного сосуществования. В принципе борьба за мир, стремление к миру стоят в центре концепции всего киносериала. Отсюда и его название: «Всего дороже». Эти два слова взяты из ленинской цитаты, которая предваряет каждый из восьми фильмов: «Нам всего дороже сохранение мира и полная возможность посвятить все свои силы восстановлению хозяйства».

Это было провозглашено на заре Советской власти. А вот что сказал на XXVI съезде КПСС Генеральный секретарь ЦК нашей партии Леонид Ильич Брежнев под бурную овацию всего зала:

«Все свои силы мы намерены сконцентрировать на двух взаимосвязанных направлениях. Одно из них — коммунистическое созидание, другое — упрочение мира».

Этому заявлению аплодировали люди, которые воспитаны не только всей нашей историей, раскрывшей ужас войны непосредственно для живой плоти каждого поколения (кроме сегодняшних тридцати- и двадцатилетних). Отрицание войны, стойкий иммунитет против пропаганды агрессии и милитаризма, протест против поджигательских призывов стали у советского человека доминирующей краской на палитре социально-политических и нравственных ценностей под воздействием духовной атмосферы всей нашей жизни. Именно благодаря этому мир и созидание стали для нас в с е г о д о р о ж е, давно перестали быть только книжной истиной, превратились в часть нашего «я» — коллективного и индивидуального.

Как это произошло, с новой силой помогают осознать и прочувствовать кадры и эпизоды фильма «Всего дороже». Да, нас уроки истории, как и уроки ленинизма, неотделимые от истории, научили многому. И теперь, зная это многое, мы порой даже не можем себе представить, что кто-то думает по-другому. Не кто-то, заправляющий межнациональным империалистическим бизнесом. Не кто-то, олицетворяющий военно-промышленный комплекс США или ФРГ. А кто-то, работающий токарем, шофером, поваром, учителем, садовником в Бостоне или Филадельфии, Лондоне или Мюнхене, Париже или Риме. Кажется, ведь история человечества, как и земля людей, на всех одна... И опыт истории, как и вечный смысл неоспоримой строки в бронзе и мраморе «Никто не забыт, ничто не забыто», — это ведь тоже опыт на всех один, и опыт этот должен чему-то научить, навечно у всех оставить памятную зарубку на сердце и в разуме! Ведь над могилами павших антифашистов

вечный огонь одинаково горит для всех людей, не требуя никаких переводов с языка на язык.

Но мифы, мифы. Они творятся. Тонко, изощренно, профессионально, глобально. Миф о советской военной угрозе. Миф о нарушении прав человека в СССР и о правовом рае для человека в США. Миф о поддержке и поощрении Советским Союзом международного терроризма. Глупейшая выдумка. Такое впечатление, что на нее никто не клюнет. Что умнее было бы откровенно признать: мир социализма провозгласил свою приверженность идеям национально-освободительной борьбы, деколониализма, а мы — против этого, мы — за колониальное господство, явное или скрытое. В этом ключе, мол, и следует понимать любые наши идеологические акции.

Тут хоть логика сохраняется, политическая правда, за которую так ратуют буржуазные идеологи.

Нет, оказывается, там, в процессе массовой промывки мозгов, в сфере идеологии миф все еще стреляет — нередко надежно, эффективно, поскольку классовую правду картеров и рейганов надо, приходится всячески скрывать и прятать. Один выстрел, второй, третий — и постепенно возникает тот социальный фантом, который с предельной наглядностью показан в ленте «Всего дороже».

В черно-белые просторы взорванной, разбитой, израненной страны, еще голодающей, еще не снявшей кирзу, ватники и гимнастерки, — в этот тяжкий, но светлый, победный и оптимистический пласт времени вдруг вклинивается иной пласт. Цветной, яркий, внешне очень благополучный, лакированный, автомобильно-электронный, уверенно-самодовольный. Но потрясающий бесплотными развалинами. Искореженными балками, грудами щебня, обгорелыми стропилами, мертво торчащими печными трубами самых страшных развалин человеческой души.

В кадре — американцы дня сегодняшнего. «Скажите, сколько вам лет?» — «Двадцать пять». — «Знаете ли вы, сколько американцев погибло во второй мировой войне?» — «Нет, не знаю». — «А сколько погибло русских?» — «Не знаю». — «Сколько руских погибло?» — «Для меня это, знаете, как война... ну... между ковбоями и индейцами». — «Нет, не знаю». — «Ну, а приблизительно?» — «Я знаю только, что американцев погибло меньше, чем в последней войне с Вьетнамом». — «А сколько русских убито во второй мировой войне?» — «Не имею ни малейшего представления». — «Скажем, в сравнении с американцами?» — «Могу только предположить... Думаю, что, наверное, поровну». — «Сколько американцев погибло во второй мировой войне?» — «Я думаю, что, может быть, около двух миллионов». — «А сколько русских?» — «Не знаю». — «А кого больше погибло — русских или американцев?» — «Не имею понятия... Но, наверное, американцев погибло больше». — «Сколько американцев погибло во второй мировой войне?» — «Нет, не знаю». — «А сколько русских?» — «Нет, не знаю». — «Почему?» — «А зачем мне знать?»

Действительно, зачем, если нет такой социальной потребности, если она вытравлена, стерта. Я умышленно не сокращал синхронные интервью эпизода, специально привел их полностью, чтобы отчетливее прослеживалась тяжесть преступления по растлению личности и народа, стоящая за обиходными, на уровне бытового сознания ответами разных молодых людей на вопрос, который не так давно решал и решил судьбы всего человечества.

Что и говорить, буржуазной пропаганде удалось многое. С такими потенциальными солдатами и потенциальными избирателями куда легче вершить любое неправое дело и провозглашать любую антидемократическую государственную акцию — волеизъявлением «молчаливого большинства».

Да, жалок не только тот, в «ком совесть нечиста», как скорбел пушкинский Борис Годунов. Не менее жалок тот, кто лишен исторической памяти. Есть такая болезнь — амнезия, потеря памяти. Человек не помнит, что с ним происходило, не знает, каким путем пришел он к себе самому в данный момент. Такой человек перестает быть полноценной личностью в общепринятом понимании.

Видимо, точно так же, если у народа по-

«Всего дороже». Президент АН СССР академик А. П. Александров

пытаться отнять его историческую память, этот народ может, в определенном смысле, потерять свое национальное и общечеловеческое самосознание и, как следствие, перестанет существовать как полноценный творец истории, общественной жизни. Тем важнее — и для советского, и для международного зрителя — извлекать из архивных хранилищ, возвращать в жизнь киносвидетельства нашего века. Сопрягать их с днем сегодняшним. Перебрасывать мосты между прошлым и настоящим, не только нести зрителям истинное знание фактов истории, процессов истории, но зажигать в их душах огонь историзма, осознание кровного родства судьбы человеческой и судьбы народной, одной-единой родословной для личности и человечества.

5. Чувство историзма

Стефан Цвейг заметил, что история — всегда один и тот же спектакль, с теми же актерами, только декорации да костюмы меняются. Впитывая с экрана «Всего дороже» смысл международных киносвидетельств первых послевоенных лет, а затем сравнивая их с событиями дня сегодняшнего, поначалу даже вздрагиваешь от разительности их сходства. И разочарованно спрашиваешь себя: выходит — есть основания, проникаясь историей, стать, как Цвейг, пессимистом, считать, как он, да и не только он, что история никуда не движется, только п о в т о р я е т с я.

Вот параллели:

Поджигательская речь Черчилля в 1946 году, положившая начало холодной войне, и агрессивный курс консервативного правительства Маргарет Тэтчер.

Попытки дипломатического «хлебного шантажа» в период жестокого неурожая, постигшего нашу Родину в 1946 году, и хлебное эмбарго президента Картера, которое долго не желал отменить президент Рейган.

А разве сегодняшняя милитаристская амбиция американских претендентов на роль мирового координатора и повелителя народов не аналогична той амбиции 40-х годов, которая развязала руки для атомной бомбардировки Хиросимы, охоты за ведьмами и милитаристского психоза Маккарти и Форрестола?

Киподокументалисты свидетельствуют: вскоре после войны советнику американского посольства в Москве Джорджу Кеннану было поручено изучить вопрос о возможной помо-

щи США своему бывшему союзнику по антигитлеровской коалиции — Советскому Союзу.

Кинокадры восстанавливают этапы поездки Кеннана по нашей стране. Чудовищная разруха и героический народ. Они перед ним без всяких прикрас. 20 миллионов жизней — в сырой земле. Пепелища и развалины — на ее просторах. Напряжение сил народа, приносимые им бескорыстно жертвы (ничуть не меньшие, чем на фронте) — все как на ладони. И все это Кеннан видит и понимает. В его сердце рождается тот теплый, человеческий отзвук, который сделал бы ему честь, если бы не «особые» обстоятельства отнюдь не гуманного свойства.

Он констатирует: «У меня возникло ощущение, что я не чужак, а простой советский человек. Русские — великий и привлекательный народ. Мне было с ними просто и легко. Совсем недавно они перенесли чудовищные страдания, частично за нас. Я размышлял о проблемах американской помощи России. Хотелось бы им помочь. Но нельзя помогать народу, не помогая режиму. Посему лучше оставить все, как есть. В конечном счете это их тяжкое положение, а не наше».

Вывод, доложенный Вашингтону, был однозначным: «Нет оснований для помощи России без получения политических уступок».

И опять — исторические аналогии и ассоциации, возникающие в связи с поразительным сходством вчерашних и нынешних американских политиков, которым не хватает реализма, чтобы отказаться от политического шантажа, чтобы понять необратимый характер свершившихся и свершающихся в мире социальных процессов...

Но все-таки, все-таки прав в своих исторических выводах не Стефан Цвейг, а Карл Маркс. Тогда, когда он писал в статье «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта»: «Но революция основательна... Она выполняет свое дело методически... Ты хорошо роешь, старый крот!», тогда, когда вместе с Энгельсом провозгласил в «Коммунистическом манифесте»: «История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы классов».

Прав был В. И. Ленин, когда определил сущность исторического материализма: «Люди сами творят свою историю, но чем определяются мотивы людей и именно масс людей, чем вызываются столкновения противоречивых идей и стремлений, какова совокупность всех этих столкновений всей массы человеческих обществ, каковы объективные условия производства материальной жизни, создающие базу всей исторической деятельности людей, каков закон развития этих условий, — на все это обратил внимание Маркс и указал путь к научному изучению истории, как единого, закономерного во всей своей громадной разносторонности и противоречивости, процесса» (Полн. собр. соч., т. 26, с. 58).

Так вот, характеризуя особенности, достоинства жанра киноэпопеи, следует, как одну из самых важных, значимых ее черт, выделить именно идейно-художественный историзм. Что это значит? То, что зритель киноэпопеи получает редкостную возможность одновременно быть реальным участником исторического процесса — и его исследователем, быть в истории — и над ней, стать частицей исторического процесса во всей его «громадной разносторонности и противоречивости» — и с высоты будущего делать обобщения, типизировать факты, словно обретая фантастическую способность наглядно увидеть и осознать себя в качестве как субъекта, так и объекта истории. Причем не сиюминутно, а протяженно, во времени.

Это необычайно ценное качество киноэпопеи, на мой взгляд, только ей в такой форме присущее. Тем более ценное, что сегодняшняя буржуазная «масс-культура» всеми способами стремится отшибить у людей и народов историческую память, лишить их подлинного чувства историзма, естественно пугающего буржуазию, как класс без будущего. В значительной степени цель идеологической обработки для апологетов капитализма — человек без прошлого и настоящего, личность, не выводящая своего «сегодня» из «вчера» и не конструирующая «завтра» из своего «сегодня».

В первом фильме эпопеи есть не очень броские, но редкостные по смысловой нагрузке

кадры. Близ Новгорода, на берегу реки веками стоял храм Спаса на Нередице. С поразительными фресками XII века. Когда война приблизилась к Новгороду, фашисты начали бить по храму прямой наводкой, хотя там никого не было, кроме сторожа, который остался, чтобы аккуратно записать, что уничтожат варвары. Каждый вечер он передавал с оказией свои листочки нашим солдатам. Знал, что может не дожить до утра. Но — записывал. Его звали Василий Федорович Антонов.

Записи Антонова помогают теперь реставраторам. Но восстанавливают погубленное не только они. В свой отпуск с разных концов страны приезжают люди, чтобы добровольно из кусочков штукатурки, из осколков разбитого возродить, воскресить, сложить воедино, нет, даже не фрески, а нечто большее — свою родословную, свою историю, свое прошлое, а значит — свое будущее.

По крайней мере я прочел кинокадры о храме Спаса на Нередице именно так. А вместе с тем это для меня было и олицетворением, образом той работы, которую проделали сами творцы киноэпопей «Великая Отечественная» и «Всего дороже». Из кадриков, из сюжетов, из разрозненных эпизодов, которые никогда сами собой не оказались бы вместе, не нашли друг друга, авторы фильмов смогли воссоздать в целости саму историю, ее облик, фигуру, стать, сущность. Не только на экране, но в сердце и разуме зрителя. А если историю, то, значит, и чувство Родины, и чувство общественного прогресса, и чувство сопричастности с народом своим и всем человечеством, и чувство борьбы за правду, свободу и справедливость, за счастье поколений, и чувство личной ответственности за судьбы мира, и чувство социального оптимизма. И множество других очень нужных людям XX века чувств и мыслей. А это нельзя переоценить!

6. Парадоксальная неизвестность

На западных телеэкранах киноэпопея «Великая Отечественная» прошла под названием «Неизвестная война». Если вдуматься, в этом спокойном, вроде бы нейтральном названии — бездна трагизма и горькой иронии. Тем более что печальное недоумение (и недоразумение), вложенное в эту формулу, правомерно и расширить, показав зарубежному зрителю эпопею «Всего дороже» под названием «Неизвестная жизнь».

Никто ведь даже и не пытается отрицать, что «средний» американец, англичанин или австралиец знает о нас в десятки или в сотни раз меньше, чем рядовой советский труженик знает о буржуазной действительности. Впрочем, тут требуется одно уточнение. Знают они в десятки и сотни раз меньше правды. А лжи — во столько же раз больше.

Наивность и нелепость вопросов, задаваемых нашим туристам, заушательские обвинения в пропаганде, когда те дают всего лишь честную информацию о самых элементарных вещах, поражают. Надрываясь в истерических криках о «железном занавесе», которым СССР и социалистическое содружество якобы отделяют себя от «человеческого сообщества», от «мировой цивилизации», апологеты капитализма под этот шум соорудили свой «железный занавес», препятствующий проникновению передовых идей, исторического опыта нового мира — в мир старый.

Думаю, что в этих условиях как раз документальные киноэпопеи более всего иного способны действовать как стенобитные орудия, эффективно разрушающие не нами воздвигнутую стену недоверия, дезинформации, идеологических подлостей и нелепиц, которой пробуют окружить реальный социализм радетели за права человека наизнанку.

В чем видится здесь преимущество киноэпопей перед литературой, перед другими видами искусства и средствами массовой информации? В том, что слова, как заметил Шкловский, нельзя сфотографировать. И в том, что документально зримое свидетельство о жизни — труднее всего опровергнуть. Киноэпопея образует такой мощный жизненный поток, такое огромное житейское море, что она в состоянии смыть и поглотить любую ложь и клевету.

К тому же киноэпопея бурно и широко разливается не только в пространстве, но и во времени, одаривая тем самым возможностью обре-

сти чувство историзма, связать в цепь закономерностей, казалось бы, разрозненные судьбы, события, факты, воочию увидеть лицо правды. Шаги осознать — как дорогу к ней. Минуты и дни — как время. Единичное — как общее. Наконец, что очень важно, все эти глобальные категории рождаются и вырастают не сразу и целиком, как Афина из головы Зевса. Они возникают из крохотных зернышек — нет, даже не жизни в высоком, философском, смысле, а всего лишь повседневного житья-бытья, из самых вроде бы заурядных обыденностей.

Ну, рубят женщины уголь по колени в черной жиже на километровой подземной глубине, обушком. Ну, живут целые семьи за занавесками в разрушенном цехе, где и работают. Ну, счастливы люди, когда из всего нажитого за долгие годы скарба война пощадила для них несколько книг. Ну, пашет землю малолетний пацан, отчаянно и сурово налегая из последних сил на рукоять непослушного плуга, влекомого дойной коровой. Ну, не спят люди сутками, чтобы дать лишний килограмм стали или цемента, лишний метр ситца или жилой площади, чтобы сэкономить ломтик хлеба, кубик сахару для сына, для внука.

Где тут пропагандистская гипербола? Ведь совершенно ясно, что кинооператор выхватил лишь один факт, одно событие из множества аналогичных. Все так жили и работали. Все принимали свою жизнь и работу таким образом. Это листья травы. Тонкие стебельки того самого, загадочного, однако же реально существующего, русского, российского поля — Куликова, Бородинского, Сталинградского. Степных просторов из «Слова о полку Игореве». Равнинных далей под Курском. Это бег той самой, невыразимой и непостижимой, гоголевской тройки. Разгадать — не разгадаешь, но опровергнуть невозможно.

Безусловно, и одночастевая документальная картина, и отдельная фотография в журнале помогают растопить лед недоверия, сделать неизвестную жизнь на Востоке хоть немного известнее для мира.

Однако сегодня нужны не фонарики, а прожектора. Нужны совершенно новые сильнейшие излучатели идейно-художественной и исторической правды. Думается, что киноэпопеи — из этого арсенала.

Давайте не позволим застать нас врасплох тому будущему, когда телевидение приобретет столь же международный характер, как ныне — радио. Мы должны быть готовы к тому, чтобы, не теряя темпа, не уступая инициативы, сегодня же, не медля ни дня, ни часа, раскрывать перед мировым телезрителем и зрителем просто советский образ жизни, прошлое, настоящее и будущее социализма. Раскрывать масштабно и, главное, систематизированно: не грудой, но гармонией, идейной и художественной логикой. Всему этому и служат киноэпопеи.

7. Веление времени

Вот очень актуальные мысли одного из великих русских литераторов. Не назову пока, кого именно. Тем знаменательнее окажется то, что им было сказано.

Заметив, что в искусстве для художника первостепенное значение имеют вопросы «что?» и «как?», этот писатель продолжает:

«Возникает третий, самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос: «зачем?» Вопрос о необходимости и полезности художественных произведений... Подлинному художнику не опасен публицистический вопрос «зачем?», и всякий публицистический вопрос приобретает под пером истинного художника широкую и чуждую тенденции окраску... «Каждый художник, я думаю, должен быть публицистом в душе», — говорил Михайловский. И особенно свойственно это русскому художнику...

...К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о долге, о должном и не должном в искусстве. Вопрос этот — пробный камень для художника современности: может быть, он одичал и стал отвлечен до такой степени, что разобьется об этот камень. Этим он докажет только собственную случайность и слабость. Если же он действительно «призванный», а не самозванец, он твердо пойдет по этому пути к той вершине, на которой сами собой отпадают те проклятые вопросы, из-за которых идет борьба не на

жизнь, а на смерть в наших долинах; там чудесным образом подают друг другу руки заклятые враги: красота и польза...

Здесь речь идет как будто уже не об одном искусстве, а еще и о жизни? Для того, чтобы вопрос перестал быть прозаическим, бледным утренним вопросом, потребно чудо, вмешательство какого-то Демиурга, который истолчет в одном глубоком чане душу красивой бабочки и тело полезного верблюда, чтобы явить миру новую свободную необходимость, сознание прекрасного долга. Чтобы слово стало плотью, художник — человеком».

Цитата длинна. Но она достойна того, чтобы ее не усекать. Тем более что принадлежит сказанное человеку, который долгие годы был для многих паладином «чистого искусства». И уж во всяком случае его никто не прочил в авторитеты в сфере публицистики. Это — Александр Блок. Теперь мы знаем: то, что он теоретически провозгласил в 1908 году — публицистичность, гражданственность, революционно-преобразующую значимость искусства, — было им гениально воплощено спустя десять лет в художественную форму «Двенадцати».

А какая сила предвидения!.. Какой во всем пафос современности! Будто вчера написано. К примеру, слова о душе «красивой бабочки» и теле «полезного верблюда», истолченных в одном глубоком чане, словно сказаны в 1980 году, сразу по прочтении романа Чингиза Айтматова «И дольше века длится день».

Да, публицистика и публицистичность, открытое и преднамеренное вмешательство высокого искусства в «проклятые» вопросы д о л и н, живую будничную жизнь становятся все больше такой же необходимостью художнического освоения мира, как крепнущие связи самой будничной жизни и обыденного сознания с большой политикой, с политическими страстями и бурлениями нашей революционной эпохи.

От призыва Александра Блока веером тянутся световоды к латиноамериканцу Маркесу, к итальянцу Шаше, к русским Залыгину, Распутину, Маркову, к дагестанцу Гамзатову, к англичанину Олдриджу, к американцу Воннегуту, к киргизу Айтматову, к украинцам Гончару и Стельмаху, к немцу Брехту. А также, что не может не радовать, к современному документальному и научно-популярному экрану.

Причем здесь идет процесс взаимного воздействия зрителей на кинопублицистику, а ее — на зрителей. Двуединый процесс как развития самой публицистики, так и подготовки ценителя к ее восприятию. Правда, следует сразу признать, что стремление нашего современника к документу и его осмыслению в литературе и искусстве, к их политизации протекает более стремительно и полноводно, чем удовлетворение этой духовной потребности публицистическим экраном (большим и малым).

К сожалению, мы часто еще пытаемся всучить нашему зрителю суррогат публицистики вместо публицистики подлинной, надеясь, что он такой подмены не заметит. Прекрасно замечает! И никакого желания потреблять не испытывает. Чем дальше, тем определеннее. Привычный тезис, что наш зритель неизмеримо вырос за годы Октября и культурной революции, мы, увы, не всегда наполняем реальным смыслом. Мы как-то забываем, что наши документальные ленты смотрит тот же самый человек, который читает Астафьева и Распутина, Быкова и Гончара, Абрамова и Проскурина, который спорит о поэзии Вознесенского и Евтушенко, о пьесах Арбузова и Гельмана, о спектаклях Товстоногова и Стуруа, о фильмах Герасимова, Ростоцкого, Данелия и Тарковского

Тем значительнее прорыв на новый уровень публицистичности, который определился в связи с выходом в свет «Великой Отечественной» и «Всего дороже». До этого существовали лишь объективные предпосылки. До этого мы могли предсказывать: если во всем мире социологи фиксируют «публицистический бум», стабильный и крепнущий из года в год интерес к документальной литературе, к документальному искусству, если советский документальный кинематограф, обладающий давними и славными публицистическими традициями, все больше накапливает количественного материала для качественного броска вперед и выше, то вот-вот должны произойти какие-то кардинальные сдвиги.

Теперь мы уже вправе не гипотетически, а фактически утверждать, что новое качество

из возможности превратилось в реальность. Произошло, по-моему, нечто большее, чем переход в следующий класс публицистики и первоначальное утоление публицистической жажды многомиллионного советского зрителя. Мы, кинопублицисты, как бы увидели себя со стороны — во весь рост и при ясном свете. Со всеми своими победами и потерями. С тем, что уже навсегда ушло с годами и утрачено безвозвратно. И с тем, в чем наша радость и гордость, что дает нам неотъемлемое право и способность открыто глядеть в глаза жизни и людям, свято любить свое дело и верить, что завтра оно может и должно принести народу пользы и красоты еще больше, чем приносило.

«Великая Отечественная» и «Всего дороже» — это кинопублицистический Рубикон. Жребий брошен. Отныне возвращаться вспять не только стыдно, но и бессмысленно. А точнее: надо возвращаться, но на то поле, где снимались кадры, войдущие в новые киноэпопеи, а не на то поле, где снимались кадры, в киноэпопею не вошедшие по причине своей а н т и публицистичности, увы, тоже весьма многочисленные.

К счастью, человек с кинокамерой в руках по большей части оставался публицистом, стремился к проблемности и гражданственности, помнил замечание Владимира Ильича Ленина о важности, о незаменимости для нас образной экранной публицистики, стало быть, кинокамеры, которая не фиксирует только, а сражается, одно принимая с радостью и гордостью, а другое отвергая с гневом и осуждением, кинокамеры, у которой есть друзья и враги, которая не уходит от острых, трудных вопросов, но старается быть боевым помощником партии и народа в их разрешении, — словом, стремится быть партийным кинопублицистом не от счастливого случая к случаю, а всегда. На всем протяжении нашей кинематографической истории.

8. Драматургия нравственности

Не будем судить себя по чрезвычайному счету. Давайте в свете киноэпопей «Великая Отечественная» и «Всего дороже» оценивать и судить сами себя по тому счету, который всегда предъявлялся искусству социалистического реализма.

Как известно, искусство призвано идти впереди жизни, впереди современности. Хоть немного, хотя бы чуть-чуть. Ни для кого не секрет, что наша задача не только фиксировать и воссоздавать, а предвосхищать. Следовательно, стрелять, как охотник стреляет по движущейся мишени. С упреждением. Стрелять туда, где в данное мгновение еще пустота, но где мишень окажется одновременно с пулей — через какой-то интервал, в будущем.

Но, чтобы целиться с точным прицелом на перспективу, надо иметь и гражданское мужество, и способность к художническому прозрению. Ведь отнюдь не исключено, что кто-то, менее дальновидный, «резонно» возразит из самых добрых побуждений: «Мастер, ты целишься в пустоту, извини меня! Твой заряд ты рискуешь пустить на ветер. Цель сейчас совсем в другом месте!»...

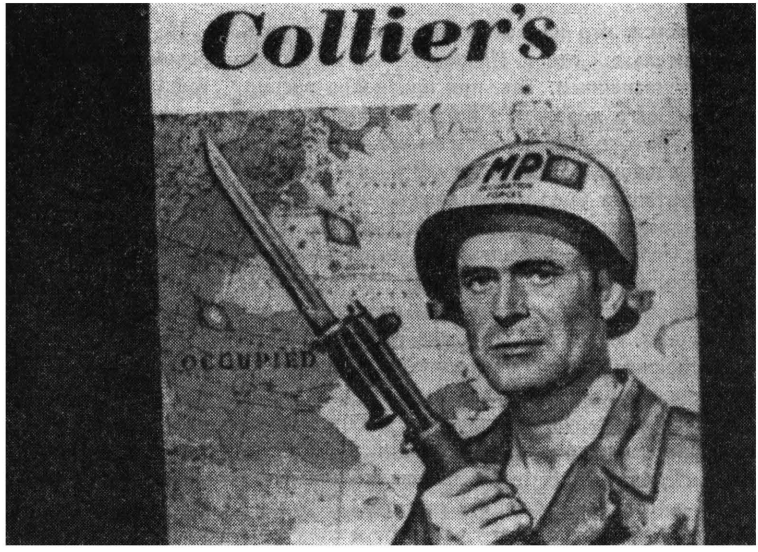
И что же мастер? Сумеет он доказать свою правоту или, грустно вздохнув, согласится, заведомо сознавая, что, согласившись, он покривил душой?

А потом будет произведен выстрел, который цели не достигнет.

Чем быстрее движется объект, тем большим должно быть упреждение, чтобы выстрел достиг цели. А мы отлично знаем, что скорости нашего века не имеют равных в истории. Они — космические. И это касается не только социально-экономических преобразований, не только о б ъ е к т и в н о протекающей научно-технической революции.

Это касается и человеческого сознания, человеческой образованности и духовного совершенствования, масштаба отдельной человеческой личности. В сущности, возникает та благотворная ситуация, наступает то время, когда возникшее в антагонистическом классовом обществе противопоставление: «искусство для избранных» и «искусство для масс» в обществе социалистическом будет в полном объеме снято самим ходом истории. Снято реально!

И в этом смысле чрезвычайно важным представляется тот новый теоретический тезис, ко-



«Всего дороже». Страница американского журнала, опубликовавшего в годы «холодной» войны план нападения США на Советский Союз

торый выдвинул в своем докладе на XXVI съезде товарищ Леонид Ильич Брежнев. В его докладе сказано, что движение нашего общества к социальной однородности будет завершено уже в обозримом будущем, что стирание существенных различий между дружественными классами в СССР произойдет уже в эпоху зрелого социализма. Значение этого тезиса, в том числе для литературы и искусства, трудно переоценить. Примечательно, кстати, что эпопеи «Великая Отечественная» и «Всего дороже» сделаны как бы с учетом этого теоретического тезиса. Ведь их с одинаковым интересом и пользой смотрят люди разного образования и социального статуса.

А теперь попробуем соотнести с теоретическим положением о движении к социальной однородности творчество наших кинодокументалистов.

Что сразу бросается в глаза?

Как еще много надо работать и учиться, чтобы показать нового человека во всей глубине его обогащающегося духа, во всей многомерности его коммунистического склада, в сложном и противоречивом процессе его становления.

Можно сформулировать и несколько иначе: наши фильмы гораздо красноречивее говорят о том, как меняются условия жизни советских людей, чем о том, как меняется образ их жизни. Между тем «условия жизни» и «образ жизни» — отнюдь не одно и то же. В первом превалируют как бы внешняя сторона, во втором — внутренняя, хотя «медаль», конечно, одна и та же.

И ведь это при том, что советское документальное кино по праву, заслуженно считается таким творческим образованием, которое успешно занимается именно человековедением, стремится к тому, чтобы именно человек был в центре внимания кинокамеры, чтобы именно через него, как начало всех начал, раскрывались жизнь, борьба, диалектика коммунистического строительства.

Однако же сравним наши киноленты годичной, трехгодичной, десятигодичной, даже двадцатигодичной давности. Можно ли уловить в них при таком ретроспективном анализе ясно выраженную тенденцию к качественно более углубленному отражению и осмыслению человека, к принципиальному обновлению изобразительных средств, стилевому и жанровому разнообразию? Словом, имеются ли здесь изменения, адекватные изменениям объективной действительности за прошедшее время?

Думается, что на эти вопросы следует дать положительный ответ. Но ответ этот не может быть однозначным. Так, при просмотре восьми серий «Всего дороже» я не раз ловил себя на мысли, на ощущении, быть может, сугубо индивидуальном, не берусь судить, что раньше документалист умел порой даже пронзительнее, взволнованнее, тоньше, человечнее, чем иные из нас сейчас, раскрывать в человеке — человеческое, высекать искру высокой патетики, подлинной публицистичности из совершенно будничных, естественных жизненных положений, смешивать очень неброские, спокойные, некричащие краски — будто даже какие-то выцветшие, «серо-буро-малиновые», и из этой смеси каким-то чудом, какой-то магией получать ослепительные, чистые, сверкающие душевные тона — голубой, зеленый, красный. И это — в черно-белом кино! Вот где секрет и сила подлинного искусства!

А получать красную краску из красной же — куда проще. Но это уже не езда в незнаемое, а нечто прямо противоположное: топтание на месте. Нет сомнений, что, помимо успешного решения многих идеологических задач, создатели «Великой Отечественной» и «Всего дороже» решили еще одну задачу, сделали еще одно очень важное, на этот раз чисто профессиональное дело — заложили основы, по сути, новой поэтики масштабного многосерийного публицистического кинопроизведения. Но предстоит двигаться вперед. Вот почему уже сейчас очень важно на каждой студии страны психологически, производственно, творчески готовиться к тому, чтобы подхватить эту эстафету, чтобы не поддаться сомнениям слабых: нам все это не по плечу, мы до этого не доросли. Перестраиваться необходимо. Такой художественный пласт силами одной студии, даже если это ЦСДФ, поднять и обрабатывать, получая из года в год все более обильные урожаи, будет все труднее, да и едва ли перспективно так строить стратегию.

Что же нам всем предстоит? В каком направлении профессионально развивать кинопублицистику дальше, имея за плечами опыт «Всего дороже», а до того — «Великой Отечественной»?

Не помышляя давать какие-то рецепты или рекомендации, хочу поделиться некоторыми выводами, которые я сделал для себя лично и о которых уже отчасти писал в первом номере журнала «Искусство кино» за этот год.

Спросим себя: что движет интересом людей к документу, к публицистике? Пожалуй, прежде всего возможность получить вместе с автором и действующими лицами право не выдуманно, а реально включиться в решение наиболее острых, наиболее сложных проблем современности.

Человек благодаря своей растущей образованности, растущей культуре все больше приобретает вкус и желание активно разбираться в противоречиях нашего сложного и динамичного века. Быть причастным к ним не только как делатель, как исполнитель, но и как мыслитель, как философ. Он как бы стремится войти в историю изнутри, анатомировать ее, обрести историю в себе и себя в истории, сблизить, соединить, состыковать эти две такие вроде бы несопоставимые величины, себя и историю, политику в масштабах народов и государств и свое личное каждодневное дело.

Иными словами, в современной тяге человека к документалистике уже просматривается для нас некое требование соединять воедино эпос и лирику, макрокосм и микрокосм, судьбу человеческую и судьбу народную. Требование одновременно пользоваться и микроскопом и телескопом, как инструментами постижения мира и человека.

О том же самом, кстати, свидетельствуют и уроки экранной жизни новых документальных киноэпопей. Наивысших творческих побед авторы достигают там, где эпос и лирика, судьба человеческая и судьба народная взаимно проникают друг в друга.

Думается, что это вообще наиболее плодотворный, хотя, конечно, не единственно возможный в будущем путь для того рода фильмов, которые мы в обиходе привыкли называть обзорными. Они, мне кажется, смогут существовать в будущем особенно в том случае, если их структура будет одновременно из эпоса и лирики, если их широта будет подкрепляться глубиной проникновения в человеческий ха-

рактер, а результативность будет вытекать из проблемности. Что же касается чистой панорамности, то, думаю, как ведущий принцип организации материала она будет заменяться все чаще более экономными, более концентрированными способами публицистического освоения современности.

Если же говорить о проблемности, то она мне видится как бы в двух взаимосвязанных плоскостях: в поисках путей для человека к победе над самим собой, над своими слабостями и в поисках путей к победе над внешними инерционными, косными силами, противодействующими движению человека навстречу своей собственной сути.

А это неизбежно диктует, во-первых, перенос акцентов в сферу нравственной проблематики и, во-вторых, необходимость эту нравственную проблематику организовывать драматургически.

Я бы сформулировал так: мы сможем приносить в будущем наиболее эффективную помощь партии и народу, если в наших картинах при безупречном идейно-тематическом отборе будет наличествовать драматургия нравственности.

Что имеется в виду? То, что идея социально-исторического самоопределения человека все отчетливее должна выступать в наших фильмах как идея социально-нравственного самоопределения человека.

Мы должны показывать, что в жизни не только в большом, но и в малом человек всегда стоит перед выбором, перед идейно-нравственным выбором: будь то защита Родины от фашизма, послевоенное восстановление, борьба за мир, каждодневная честная работа или соблюдение для коммуниста партийного устава. Так сказать: бери что хочешь, человек, но за все плати!

Нравственный выбор, нравственная ответственность, нравственная вина и нравственная победа личности над собой, в себе и над обстоятельствами — вот каких откровений, мне кажется, ждет осознанно или неосознанно от нас зритель. Причем ждет не в риторических категориях, не в словах, к обилию которых склонен в своих фильмах, к сожалению, и автор настоящей статьи, а в драматургии, в экранном действии, в процессах, которые происходят на глазах у зрителей.

Вот герой перед нравственным выбором. И это видит зритель. И вместе с героем решает, как быть. Вот герой делает выбор, действует, и зритель — вместе с ним или против него. Вот герой после выбора, со всеми его последствиями, с нравственной виной, с нравственной слепотой или нравственной победой — и зритель тоже все это переживает и осмысливает вместе с героем.

Конечно же, решающую роль здесь должно играть само понимание художником, что такое нравственность. На сей счет есть совершенно ясное определение Владимира Ильича Ленина: нравственно то, что помогает созданию коммунистического общества, что работает на коммунизм.

Если насытить этим ленинским пониманием нравственности наши фильмы (так, как насыщены им «Всего дороже» и «Великая Отечественная»!), причем по преимуществу на современном материале, в контексте решений XXVI съезда КПСС и заданий одиннадцатой пятилетки, если придать этой ленинской нравственности экранную драматургичность, а именно: поставить в зависимость мораль, этику человека, его духовный облик, его нравственные решения и поступки от реального хода коммунистического строительства, то тогда и возникает на экране та крайне важная драматургия нравственности, без которой, на мой взгляд, наши еще не созданные фильмы будут обязательно проигрывать в силе воздействия на зрителя, в энергии вторжения в его внутренний мир.

Но легко ли это? Нет, не легко. Здесь нам тоже предстоит многому учиться и во многом переучиваться.

Ведь все то, что происходит в недрах человеческой природы, невозможно выразить в рамках одного какого-то жанра или одной стилистической манеры кинописьма. Тут необходима вся палитра жанров: памфлет и роман, эссе и репортаж, психологический детектив и романтическая мелодрама, сатирическая комедия и высокая трагедия.

Но применимо ли все это, все эти литературно-художественные категории, к документалистике?! Не только применимо, но уже применяется. Более того, сейчас в документальной публицистике возникает множество новых жанров на стыках, создаются так называемые пограничные, промежуточные жанры-кентавры, допустим — «криминальный философский роман-документ».

Чтобы все это осуществилось, нужно лишь полностью раскрыть возможности каждого документалиста.

Ведь кинематограф — искусство коллективное, а наш век — это век специализации. И наивысшие творческие результаты достигаются тогда, когда дело вершит группа специалистов-единомышленников, объединенная общностью труда и идеалов, и никто ни за кого не делает чужой работы, и никто вольно или невольно не берется за чужую работу, потому что полупрофессионализм всегда и во всем — это хуже, чем профессионализм.

Цель режиссера в свете этой объективной закономерности, по-моему, в том, чтобы стремиться быть первым в своем цехе, а не сотым в цехе драматургов или композиторов. То же самое, конечно, относится к сценаристам и операторам.

9. Искусство атакующего класса

Не так давно мне довелось участвовать в разговоре документалистов-профессионалов, которые пытались поточней уяснить: из чего складывается «феномен Романа Кармена»? Формулировка возникла стихийно. Я думаю, в ней отразилось, прежде всего, два посыла. Во-первых, искреннее признание лидерства Романа Кармена как мастера публицистического экрана, которому удалось в течение всей жизни соответствовать социальным ожиданиям зрителей и объективным велениям времени. Во-вторых, желание не на уровне интуиции, а на уровне знания определить для себя компоненты столь долговременного успеха, способности мастера всю жизнь не отставать от людей и от времени. Что здесь — «искра божья», а что — высокий профессионализм и особая духовная настроенность человека искусства и человека политики?

Мнений и гипотез возникло множество. Единая точка зрения так и не была достигнута. Но если сделать какое-то приблизительное обобщение, получится, пожалуй, следующее. Кроме того, что Кармен — талант и мастерство, работоспособность и организованность, кроме того, что Кармен — прозорливость, он еще и боец с добрым, открытым для людей сердцем. Его кинокамера не просто отображала, даже не только художнически преображала. Она сражалась.

За свободную и счастливую человеческую жизнь. И делала это мужественно, честно, решительно и неподкупно.

И люди, зрители, которых обмануть очень трудно, присматриваясь к документалисту Роману Кармену, к его жизни и его фильмам, пришли к прочному выводу, что он действительно тот, за кого себя выдает, кого они хотели бы в нем видеть: борец и романтик, талант, отданный человеческому счастью в его извечном стремлении победить зло, рыцарь нового мира без страха и упрека. Из той же когорты, что Маяковский, Эренбург, Мате Залка, Островский, Шукшин, Брехт. Очень разные, но все из одного теста.

Не претендуя на стопроцентную научную обоснованность и логичность подобного хода мысли, я, однако же, не сомневаюсь, что в нем много истинного. Еще одним солидным аргументом в пользу такой уверенности является массовое «да» советского и мирового зрителя киноэпопее «Великая Отечественная». Ведь, помимо всего остального, пафос темы полностью совпал здесь еще и с пафосом социального образа Романа Кармена, который возглавил работу над этим эпическим полотном.

Как мы знаем, многосерийные экранные произведения (особенно телевизионные) появлялись в последние годы в изрядном количестве, в том числе и непосредственно перед «Великой Отечественной». Мы их смотрели. И знаем: свое полезное дело они сделали, свое появление на свет оправдали. Были среди них и несомненные открытия: например сериал на телевидении, выпущенный к 60-летию Октября.

Превосходная работа! Но точкой отсчета, началом координат, родоначальниками жанра картины, предшествовавшие «Великой Отечественной», — так я думаю, — не стали. В этом нет ничего обидного для их создателей. Стало быть, не сложилось. Не хватило еще какой-то «пружинки», какого-то таинственного «расположения звезд», быть может, одной какой-то, но решающей догадки.

А в «Великой Отечественной» — все сложилось. И свершилось. А теперь вот сложилось и в эпопее «Всего дороже». Значит, не ушли сквозь пальцы, не утеряны были уроки «Великой Отечественной». Все найденное было, к счастью, умело и творчески продолжено и развито.

В статье «Поэзия прозы» Константин Паустовский писал в 1953 году: «Еще в детстве я слышал рассказ о старом мусорщике. Он ежедневно прибирал все ремесленные мастерские в одном из кварталов Парижа. Денег за свои услуги мусорщик ни с кого не брал, и потому все население квартала, в том числе и хозяева мастерских, пользовавшиеся его бесплатным трудом, считали этого человека сумасшедшим.

Никто не подозревал, что мусорщик, выбрасывая всю пыль и обрезки, собранные за день, оставлял себе пыль из ювелирных мастерских. Эту пыль он пережигал в тигле. А так как в ней было немного золотой пыли, оставшейся от полировки и отделки золотых вещей, то почти каждый месяц мусорщик выплавлял небольшой слиток золота. Из первого же слитка он выковал розу».

Позднее эта история дала имя прекрасной книге Паустовского о писательском мастерстве — «Золотая роза». Я вспомнил сейчас о ней потому, что работа кинодокументалиста, который решил воспользоваться архивным киноматериалом, напоминает мне работу парижского мусорщика. Впрочем, можно было бы вспомнить не Паустовского, а Маяковского: «Изводишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды».

Но мало «извести» ради одного нужного кадра тысячи метров кинохроники. Мало собрать воедино золотую пыль когда-то остановленных кинокамерами мгновений, что само по себе — творческое подвижничество. Надо еще выковать золотую розу.

Сидя за столом, теоретически можно воплотить в слова любой замысел — исторический или злободневный. Включить в повествование любое историческое лицо в любой необходимой ситуации. Но кинокадр — не слово. Особенно исторический. Нет кадра — и самый великолепный замысел ничего не стоит.

И начинается: есть ценная заявка, но нет необходимого киноматериала. Найден отличный исторический сюжет, но отсутствуют исходные данные. У живого героя — великолепная биография, но в прошлом его никто не снимал. А этого человека, не обойденного вниманием кинооператоров в прошлом, уже не существует в истории. И пошло, и поехало. Куешь, куешь этот самый золотой лепесток для будущей розы, а потом оказывается, что его некуда приткнуть.

Тысячи случайностей — счастливых и убивающих — подстерегают на каждом шагу. И когда речь идет о таком масштабном кинополотне, как эпопея, то здесь для успеха безусловно необходима целая стройная система эффективной реализации творческих усилий всей киногруппы. Хотите — называйте это тайнами ремесла, хотите — технологией жанра, но тут никуда не денешься: чтобы не потратить впустую время и силы, очутившись у разбитого корыта (по-научному — «конечного результата»), надо овладеть мастерством создания именно киноэпопеи.

И здесь огромное, решающее значение приобретают высокое качество и эффективное сочетание всех слагаемых кинотворчества и кинопроцесса. Требуется кинодраматург — искренний и глубокий в своей партийности, блестящий знаток проблемы и темы, еще на стадии заявки видящий «сквозь магический кристалл» целиком всю будущую постройку, драматург, способный философски осмыслить всю разноликую бездну материала, генератор идей, умеющий гибко перестроиться, когда диктует 2956-я случайность, оказавшаяся счастливой. Он призван без натуги придумывать сюжетные

приемы и повороты, вплоть до парадоксальных, владеть спецификой написания дикторского текста, знать секреты интервьюирования (когда беседа — не игра в поддавки, а драматизированное социологическое действо-исследование).

Такой — коллективный — драматург был в сериале «Всего дороже». Вот его имя: А. Александров, Г. Боровик, В. Игнатенко, К. Славин.

Нужен режиссер. Ему как ключевой в кино фигуре при работе над эпопеей важно, я думаю, добиваться, в первую голову, пластического, органичного взаимопроникновения временных и пространственных, эстетических и мировоззренческих срезов жизни. Чтобы лирика и эпос, вчера и сегодня, герой и время, идея и художественность прочитывались как единство полифонии, как вся периодическая таблица элементов Менделеева — не мертво размещенная в клеточках схемы, а бурно живущая в живом организме.

Такой режисер — коллективный — в сериале «Всего дороже» был. Вот его имя: И. Григорьев, И. Гутман, С. Пумпянская, Т. Семенов.

Что касается оператора, который в киноэпопеях, как правило, является прямым творческим наследником своих коллег-кинооператоров дня вчерашнего, то его высшая задача и цель, оставаясь наследником, быть контрастом, сохранить преемственность — и дать дистанцию. Иммануил Кант сказал: две вещи заслуживают удивления — звезды над нами и нравственный закон внутри нас. В эпопее кинокамера, как мне кажется, тогда станет по-настоящему творить лирику и эпос документа, когда ей удастся трансформировать в кинообразы это вверх и внутрь обращенное удивление.

Что из этого следует? Только то, что бойцовские качества в кинематографистах, особенно в молодых, нужно воспитывать более эффективно, чем мы это делали до сих пор.

10. Создавая поэтику жанра

Когда на премьерах киноэпопей на сцену поднимается даже часть киногруппы, все равно невольно посещает мысль: как же такое количество творческих индивидуальностей — драматургов, режиссеров, операторов, — а значит, такое количество творческих задач — драматургических, режиссерских, операторских — растворилось для пользы дела друг в друге, создало творческий ансамбль, где отсутствуют зазоры, где все, как говорил Лев Толстой, сведено в круг, а замка не видно?

Надо ли подчеркивать, что такое случается не часто? А в жанре эпопеи тем более. Даже когда ее автором, как в литературе, является один человек. И не просто талант, а гений.

Велика в этой связи и роль личности ведущего. Раз возникнув в «Великой Отечественной», она должна в новых работах развиваться, совершенствоваться от фильма к фильму. Как внутри отдельной киноэпопеи, так и от эпопеи к эпопее.

Прослеживается ли движение от Берта Ланкастера в «Великой Отечественной» к Евгению Матвееву из «Всего дороже»? Да, сразу находишь, что образ ведущего усложнился. Точнее, стал более многоплановым, объемным. Он уже не просто служебно выполняет информационные функции. Не только персонифицирует «эффект присутствия» здесь и тогда, являясь полномочным представителем авторов и зрителей на месте действия и придавая тем самым бóльшую драматургическую целостность и бóльшую документальную достоверность всей вещи, всему кинопути от истоков до устья.

Он — уже то авторское начало, которое, констатируя, еще и со-переживает, со-беседует, со-размышляет. Он со-творчествует с героями и ситуациями эпизодов, высекая огонь раздумий и эмоций, приятия и неприятия. Он не только вовне, но изнутри. У него уже есть своя биография, которая не только угадывается по походке и интонациям. Он с героями — одной крови. То, что близко им, близко и ему. Как в общечеловеческом, так и в народном, национальном, в личностном плане.

Конечно же, так сценически оправданнее — сказал бы Станиславский. Коль скоро диктор появляется в кадре, он не имеет права находиться лишь в круге своих прежних, закадровых, функций. Он уже не «чистый» диктор. И не только авторский «рупор». Пускай со своим отношением к происходящему на экране, но всего лишь интерпретатор авторов. По-

«Всего дороже». Ведущий киноэпопеи Е. Матвеев

явившись в кадре, диктор сам становится автором. Более того, как бы самым ответственным, поскольку для зрителя он становится словно единственным автором, ассоциируясь (сила экрана — великая сила!) со всем коллективом создателей.

В рамках отведенной ему задачи Евгений Матвеев в основном успешно справляется со своей чрезвычайно сложной и ответственной ролью. Но думается, что драматургически и режиссерски роль эта выписана все-таки половинчато. Распрощавшись с чисто репортажной информационностью ланкастеровского типа, она остановилась на полпути к роли, полновесно и полноправно олицетворяющей авторскую функцию.

Как переходная модель, такая роль ведущего не только возможна, но и прогрессивна. Она — шаг вперед в поэтике жанра. Но это сегодня. А завтра, если ее совершенствование приостановится, она будет выглядеть уже малоубедительно, бедновато и бледновато. Будет проигрывать рядом с живой жизнью и живой плотью героев, будет не помогать, а мешать им выявлять свои подлинные мысли и чувства. Видимо, в будущем, просто играя эту роль актерски, по написанному тексту, ее уже нельзя будет сыграть. Сам жанр киноэпопеи в своем развитии потребует рождения принципиально новой фигуры диктора-ведущего — комментатора-автора. Столько же актера, сколько импровизатора, социолога, режиссера и философа.

Итак, какого вопроса развивающейся поэтики нового жанра ни коснись, сразу становится ясно, что создатели «Великой Отечественной» и «Всего дороже» взвалили на себя самую тяжкую, первопроходческую работу. И замечательно с ней справились. Но, как всегда в творчестве, решенные задачи рождают новые, очередные. Те, которые предстоит решать завтра. Некоторые их предварительные контуры можно попробовать очертить.

Первое. Доведение до безошибочности умения вычленять из замысла сериала самые главные идейно-тематические узлы, что позволяет наиболее полно и экономно реализовать замысел, не упуская ничего важного, но и не оказываясь в плену второстепенного.

Второе. Задача превращения тематической и временной мозаики в целостность. Особенно от картины к картине сериала, чтобы они читались, как главы единой эпопеи, без стилевого разнобоя. Правильно говорят, что нельзя

в одну реку войти дважды. Но пусть это будет одна и та же река, а не разные. Причем очень важно избежать постоянно подстерегающей опасности повторов: использования в разных фильмах сериала одних и тех же тематических материалов, положений и драматургических ходов. Это не создаст ощущения единства, а разрушит его.

Третье. Ритм всего сериала. Это для кино всегда задача первостатейная. Но, мне кажется, в сериале — особенно. Как в симфонии, кроме ритма каждой части, должен быть найден ритм всего многочастного произведения, должна быть ритмизирована вся «даль свободная романа». Это необычайно трудно. Но к этому надо идти.

Четвертое. Предстоит все более плодотворно использовать дихроничность повествования как художественное средство. Язык кино — монтаж. Монтаж разных временны́х пластов создает иллюзию вещной плотности времени, возможность, вопреки законам природы, пощупать его рукой, а значит, ощутить фактуру, цвет, температуру, протяженность истории, соизмерить с ней свою жизнь, свое дело и свои мечты. Время надо превращать в полноправное действующее лицо. Тут скрыта еще дьявольская взрывная сила. Ее предстоит высвободить.

Пятое. Предстоит находить новые и новые способы создавать на съемках (и на экране, конечно) эффект «четвертой стены», употребляя выражение Константина Сергеевича Станиславского. Снимать диалоги и действия людей в предлагаемых (подмечаемых, наблюдаемых) жизненных ситуациях так, будто между ними и камерой — стена (у Станиславского эта стена между сценой и зрительным залом). Естественно, без полного забвения, что это б у д т о стена, а не на самом деле стена. Разница огромная.

Шестое. Публицистичность неотделима от полемики, от остроты. Точно так же, как сильного человека притягивает высота, сильную публицистику притягивают трудные, сложные вопросы, стремление не затушевать их, не уйти от них, а дать ответ, каким бы неприятным и горьким он ни был. У противников (скрытых и явных) полемической, критической заостренности есть типичная отговорка: в публицистической короткометражке даже за один час экранного времени в сложном вопросе не разберешься, показанное зло не разоблачишь, не успеешь. Так не лучше ли оставить полемичность и критику периодической печати? По моему мнению, не лучше. Даже применительно к короткометражкам. И уж наверняка масштабные, эпические кинополотна необходимо делать полемично, показывая, если потребуется, зло, как и добро, крупным планом. И крупным планом разоблачая его. Вот цитата. «Искусству врачевания приходится исследовать недуги, а искусству гармонии — неблагозвучия ради того, чтобы создавать противоположные свойства и состояния. Даже самые совершенные среди искусств судят не только о прекрасном, справедливом и полезном, но и о пагубном, постыдном и несправедливом и отнюдь не хвалят невинности, кичащейся неведением зла, но считают ее признаком незнания того, что обязан знать всякий человек, желающий жить достойно».

И дальше: «Жизнь опровергает тех, кто говорит, что в добродетели не может быть ничего дурного, а в порочности ничего хорошего, что невежда всегда поступает неправильно, а мудрец никогда ни в чем не ошибается. Именно это слышим мы в школах, но на самом деле, в жизни, получается по Еврипиду:

Отдельно не родится ни добро, ни зло,
Всегда они в смешенье...»

Все, что процитировано, было сказано фантастически давно, в первом веке нашей эры. Сказано Плутархом. Но не только весь предыдущий, но и весь последующий ход истории подтвердил правоту этих слов.

В шестой картине киноэпопеи — «Как Феникс из пепла» (о возрождении наших городов) — есть особенно взволновавший меня эпизод. Кинокамера выхватила из жизни спор группы людей о том, нужно или не нужно тратить народные деньги на восстановление памятников культуры, духовной жизни народа, когда имеются более насущные нужды.

— Я считаю, товарищи, что международная обстановка, нужды обороны, рост благосостоя-

ния... все это требует средств. Потому нецелесообразно тратить их на то, что не приносит прямой пользы...

— Мне кажется, не хлебом единым живет человек. Сколько людей получают огромнейшее эстетическое наслаждение, приобщаясь к красоте...

— В этом — великое чувство патриотизма. Фашисты разрушили красоту, мы — возрождаем...

— Негоже нам смотреть на картинки в энциклопедии. Мы хотим изучать подлинники...

— Надо преклоняться перед ленинградцами и за то, что они умирали, сохраняя для нас произведения искусства...

— Мы что — копеечные души? У меня комок в горле. Что война сделала? Что фашизм сделал! Спасая культуру, мы возвышаем человека! Это все молодежь должна знать...»

Киноэпопеи сильны тем, что открывают народу образ его собственной духовной жизни. Позволяют лучше осознать себя. А раз так, значит киноэпопея всегда должна быть спором ради жизни, спором во имя будущего, публицистической полемикой действий, слов, положений. Жизнь, как любил напоминать Ленин, движется вперед противоречиями. Стало быть, противоречивость жизни и ее движение вперед — суть величины взаимосвязанные. Без одного нет другого. И киноэпопея — не исключение.

«Всего дороже» особенно сильно волнует, особенно неотразимо воздействует, когда человек на экране добивается своего наперекор всем негативным обстоятельствам, проходя сквозь противоречия по реке времени, как через бурливые пороги.

«Много ли может один человек сделать?» — задают авторы вопрос в пятом фильме «Подвиг возрождения». И отвечают всей эпопеей: несказанно, беспримерно много, если он вместе с народом, вместе с партией, выражающей его интересы. Так много, что в это почти невозможно поверить, если не увидишь собственными глазами. Но киноэпопея как раз и позволяет увидеть это собственными глазами. Увидеть. И пережить. И захотеть продолжить. Самому.

11. Мы верим!

Как бы ни был необходим анализ, как ни важно рассмотреть каплю морской воды под микроскопом, нанести на карту морские берега, обнаружить наиболее крупные косяки рыбы или скопления планктона с борта космического корабля, все-таки лучше всего погрузиться в самое море. Погрузиться — и ощутить себя частью моря, его средоточием, скрещением всех его благодатей и всей его вечной жизни и вечного самообновления.

Однако же анализ не пропадает втуне, и погружение в море после анализа чем-то, наверное, богаче по ощущениям, чем до него. По сопричастности к морю во всем его необъятном многообразии, динамизме и тайне.

Заключительный фильм киноэпопеи назван «Надо мечтать!» Он очень созвучен мудрым словам Леонида Ильича Брежнева в его речи при закрытии съезда: «С того времени, когда великий Ленин основал нашу партию, она уверенно идет по начертанному им пути строительства социализма и коммунизма.

Сколько раз нас пытались заставить отказаться от намеченных целей. Сколько раз наши противники пытались уверять нас в том, что мы ошибаемся, что путь наш неверен...

И что же? — О большинстве этих людей давно уже забыли. А социализм жив! Он развивается. Он неуклонно идет вперед. И мы не просто верим, а твердо знаем: высшая цель наша также будет достигнута, коммунистическое общество будет построено!

Мы убеждены в этом потому, что верим в святую правду наших идеалов. Мы убеждены в этом потому, что сознаем неисчерпаемое могущество нашего народа. Мы убеждены в этом потому, что знаем: марксистско-ленинский курс нашей партии — верный курс».

И вот финальные кадры киноэпопеи «Всего дороже». В душе и мыслях зрителей — воссозданное силой искусства море народной жизни. Остается достойно завершить плавание. И авторы делают это. Им удалось логично поставить в финал один из самых ярких, органичных, убедительных, волнующих эпизодов всего сериала.

Мы слышим голос Евгения Матвеева: «На улицах Парижа, Варшавы, Лондона, Берлина, Нью-Йорка, Праги, Западного Берлина, Будапешта мы спросили — о чем думают люди? Что хотят пожелать тем, кто рядом, и тем, кто далеко?»

Из сознания у зрителей киноэпопеи еще не улетучился шок от ответов молодых американцев, обнаживших зияющую пустоту их социальной памяти, соотнесенной с историей борьбы против фашизма, с победой человечества над мракобесием во второй мировой войне.

И здесь, в преддверии новых интервью с «человеком толпы», посылаешь невольный мысленный вопрос из темного зрительного зала себе самому, белому прямоугольнику экрана, авторам фильма, соотечественникам и современникам: неужели ответы опять окажутся безответственными и бездуховными, беспомощными исторически, социально и политически?

Солнце заливает летние улицы. Городская суета заполняет экран. Крупные планы лиц. Сосредоточенность: что пожелать? О чем думается? И ответы.

Француз: «Это, конечно, мир. Мир во всем мире. Это первое, о чем сразу думаешь. Единство всех людей».

Англичанин: «Люди, как вы, как я, одинаковые во всем мире. И мы обязательно должны научиться жить вместе, иначе миру придет конец».

Англичанка: «Прекратите воевать, живите в мире».

Немец: «Что я мог бы сказать людям? Они должны быть разумными и проявлять терпимость по отношению друг к другу».

Старик англичанин: «В мире недостает доброты. Я не хочу никакой войны, никогда».

Венгр: «Я был в Советском Союзе и в Америке и только могу сказать, что миру нужен мир. Надо уничтожить атомное оружие, и надо уничтожить все военные базы, чтобы человечеству было хорошо».

Француз художник: «Я не очень люблю вопросы, но ладно. Что бы я сказал о самых насущных задачах в мире? Братство. Этого достаточно».

Женщина-полька: «Мир так чудесен, так приятно жить в мире, я уже пережила войну, это много значит».

Стало быть, это не только для нас, а для людей планеты всего дороже мир и созидание?! Тогда в чем вопрос, какие сомнения? Но вопрос и сомнения существуют. Еще раз подтвержденные фильмом, его публицистической диалектикой, мужественно и прозорливо вскрывающей диалектику жизни.

Что же будет? На какой вывод толкает диалектическая противоречивость нашей эпохи? С кем строить будущее: с пессимистами или с оптимистами?

Киноэпопея «Всего дороже» вселяет уверенную и светлую надежду, она убеждает: надо непременно быть оптимистом, и надо быть бойцом, отстаивающим и утверждающим свой оптимизм, свой созидательный взгляд на будущее и свой созидающий труд во имя этого будущего.

Киев

Лариса Кузнецова

Любовь всегда права?

«ВАМ И НЕ СНИЛОСЬ...» (по мотивам одноименной повести Г. Щербаковой) Сценарий Г. Щербаковой при участии И. Фрэза. Постановка И. Фрэза. Оператор Г. Тутунов. Художники А. Дегтяр, Н. Власков. Композитор А. Рыбников. Звукооператор В. Приленский. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1980.

Веками тема любви так уверенно чувствует себя в искусстве, что порою превращается как бы в тему «над искусством» — ведь приговоров любви выносить не принято, и уже со времен Возрождения подавляющее большинст-

во поэтов и художников исходят из посылки: «любовь всегда права».

Кинематографисты в этом смысле не исключение. Любовь для кинематографа — «героиня» безусловно желательная, привлекательная и обычно не подвергаемая критике.

Правда, появление этой «героини» на экране всегда корректировалось нравственными представлениями, возобладавшими в данное время в обществе, что вполне понятно. Исследовать все вкусовые, психологические, эстетические и даже коммерческие трансформации этой темы на экране не в наших силах и не в наших целях. Остановимся лишь на одной детали. У нас в кино долго не была предметом внимания любовь подростков, школьников. Здесь долгое время срабатывало педагогическое табу — нельзя. Любовь имела свой социально-возрастной ценз.

И вот примерно двадцать лет назад фильмом И. Ольшанского, Н. Рудневой и Ю. Райзмана «А если это любовь?» отечественный экран резко снизил этот ценз. Фильм провозглашал трудное право еще социально неопершихся подростков на любовь, тем самым поставив перед собой небывало сложную — во всех отношениях — задачу исследования только еще формирующейся личности человека, ее сильных и слабых сторон в момент эмоционального пика. В фильме эта задача была разрешена талантливо и для той поры очень смело.

За годы между работой Ю. Райзмана и появлением кинолент, о которых мы поведем речь, в общественном сознании окрепло понимание необходимости умного, бережного отношения к любви, настигающей школьников, необходимости разгадки любви и распущенности, глубины и силы их чувства и легкомыслия. Более того, подросло целое поколение юных, на себе ощутивших благие и чрезвычайно своевременные сдвиги в суждениях по этому поводу взрослых. Но вот парадокс: на этом новом психологическом фоне у общества и педагогов в связи с юношеской любовью возникают принципиально иные заботы — не только как уберечь эту любовь от неумного, а то и бесцеремонного вторжения в ее святыни, но и как уберечь самих молодых от чувства, до которого они дотянулись лишь ростом своим, но еще не дотянулись ни психологически, ни социально. Однако мысль «защитим юную любовь» словно застряла в сознании кинематографистов, и мы то и дело встречаемся с ней, уже не испытывая радости откровения. Вместе с тем экран выдвигает и вопросы, которые на сегодняшний день действительно требуют осмысления и прикосновение к которым иногда буквально ошеломляет.

В «Школьном вальсе» сюжет такой: семнадцатилетняя Зося любит своего одноклассника Гошу Кораблева, самого красивого мальчика в школе. У Зоси есть соперница, девочка Дина. И когда Зося обижается на Гошу из-за того, что тот как-то пугается известия об их будущем ребенке, верх берет Дина, в конце концов становящаяся женой Гоши. Но семейного счастья у этой пары не получается. Гоша не любит Дину и мечется в сетях тягостного для него брака. Потом начинает пить и вообще чувствует себя неприкаянно. Тем временем Зося уже родила сына и работает на стройке. А Гоша бросил институт. Фильм завершается тем, что весь этот любовный треугольник рассыпается, каждый идет своей дорогой, но авторские симпатии безусловно на стороне Зоси, оставшейся верной сначала своей любви, потом — своему материнству.

Честно признаться, в сердце взрослого зрителя верх берут все-таки не симпатии к Зосе, верной своей любви и материнству, а жалость и досада. Да и Гошу, и Дину тоже жалко. Всех жалко. У всех исковерканы судьбы, и эта печальная эстафета уже передана следующему поколению: родившийся у Зоси сын Вася записан на фамилию матери. Эта, как кажется, незначительная и мимолетно намеченная социальная подробность может ведь в дальнейшем самому Васе не очень понравиться. Но что поделаешь — у его родителей была «школьная любовь»!

Итак, девочка Зося любит мальчика Гошу. Мальчик этот, если можно так выразиться, никакой. Он разве что рослый, гладкий и красивый. Он — объект любви, но вовсе не субъект, способный взять на себя ответственность за нее, Зося могла бы любить и кого-то другого,

лишь бы ей отвечали. Акселерация? В какой-то мере — да, и она, но не она здесь главная причина. А главная та, что в Зосе есть назревшая потребность любви, поскольку в доме родительском девочке пустовато, холодновато, чуждовато. Мама часами висит на телефоне, имея роман, папа, оскорбившись, уходит из дома. Потом мама и папа встречаются под окнами роддома, откуда Зося бросает им записку «А вы неплохо смотритесь вместе», но это, увы, не соединяет родителей — любовь между ними кончилась... В собственном доме Зося оказывается как бы третьим взрослым членом семьи, который, как папа и мама, живет сам по себе, по своим орбитам. Недаром в первых же кадрах Зося называет отца «Павел», а впоследствии мать сообщает дочке, как подружке, что они с отцом «разбежались». Хорошо еще, что на свете есть Гоша!

Кстати, что-то сходное есть и в побуждениях к чувству между Катей и Романом, героями ленты «Вам и не снилось...». Мама Кати (И. Мирошниченко) состоит во втором браке, а второму браку, как известно, всегда предшествует расторжение первого, на что всяким нормальным человеком тратится уйма сил и нервов. Прибавим сюда неизбежные душевные затраты на создание новой семьи. Что остается в таком случае дочке Кате (Таня Аксюта)? Более того, в новой семье появляется на свет Катин братик. Так что при всей личной обаятельности и даже педагогической тонкости Катина мама не в силах насытить Катю вниманием и пониманием в той мере, которая удовлетворила бы девочку. И это худенькое, угловатое создание, практически не пережив еще цветения девичества, прямо-таки бежит в те сферы, где взрослым-то не всегда везет — в сферы отношений «он—она». Да и Ромка (Никита Михайловский), ее избранник, тоже торопится сыскать в этих сферах то, что дома у него начисто отсутствует — теплоту, взаимопонимание, уважение к нему как личности.

А ведь семья этого мальчика внешне принадлежит к числу тех, к которым легко приклеить слово «крепкая». Эта семья и в самом деле крепкая в том смысле, что ее неустанно крепит и укрепляет своей бдительностью и неусыпным семейственным стараннем мать Романа, Вера Лавочкина (в ярком, точном исполнении Л. Федосеевой-Шукшиной), женщина волевая, уверенная в себе и абсолютно не обремененная тонкостями восприятия. Она точно знает, что хорошо, что плохо. Что ее семье надо, что не надо. Кого ее сын и тем более муж (его мягко, с умным и чуть горьким юмором играет А. Филозов) должны любить, кого — не должны и т. д. Это как бы выродившийся до карикатуры типаж «хорошей хозяйки» и «старательной жены», под каблуком которой обычно стонет все семейство, но которая тем не менее свято убеждена, что всех она делает счастливыми, ибо старается в поте лица. Счастьем в этой семье и не пахнет, хотя есть надежность быта, какая-то устойчивость отношений, раз и навсегда сложившихся так, что старательная Вера командует, муж и сын — покоряются. А тут вдруг сын взял да и вышел из повиновения — влюбился! И в кого! В девчонку, чья мать когда-то была предметом увлечения Кости, Ромкиного отца, Вериного мужа! Ну, такой номер в Верином ведомстве не пройдет! Этот застарелый Костин грех уже заранее компрометирует в Вериных глазах возможность сближения двух семейств, одно из которых, по ее мнению, устроено «порочно», а другое, ее собственное, имеет характер крепости — с башнями и бойницами, откуда и дозор идет, и кипящая смола, если надо, льется. Читатель уже чувствует, что, окажись он сам в подобной тесноте чьего-нибудь старательного деспотизма, его душа искала бы выхода на волю, и влюбиться тут — как дважды два, подвернись случай.

Когда человеку плохо, он всячески старается утешиться. Люди и обстоятельства, которые для этой цели мало-мальски подходят, становятся средством «прихорашивания» жизни — вот вам и любовь. Никакого особого избранничества и единственности в таких случаях не ищите, а ищите голод личности по признанию. Наверное, поэтому любовный выбор наших юных героев практически случаен и в то же время психологически неизбежен, о чем — чуть дальше.

Итак, повторяю, стремление к любви иных

«Вам и не снилось...». Катя — Татьяна Аксюта, Роман — Никита Михайловский

старших школьников идет от душевной заброшенности неоперившихся людских птенцов, внешне, как Ромка и Катя, чем-то похожих на гадких утят, в которых пока что не угадываются будущие лебеди. Даже в свете акселерации это все равно дети, не удовлетворенные своим местом в родительском сердце. Да и на акселератов герои этой ленты вовсе не похожи. Они как бы вынужденные, подневольные акселераты духа, резко и упрямо поставившие перед собой и своим окружением проблемы, которые посильны разве что людям намного взрослее. И борьба за право на любовь здесь возможна лишь неравная. И победа здесь вряд ли улыбнется нашим героям...

Обстоятельства Ромкиной любви и впрямь складываются плохо: чтобы оторвать его от Кати, его сначала переводят в другую школу — мама позаботилась, а директор школы помогла, — потом и вовсе коварно отправляют в Ленинград, к якобы больной бабушке, которая (ее играет Т. Пельтцер), грубо и ненатурально разыгрывая тяжкую хворь, вместе с тем исхитряется перехватывать письма Роману от Кати, чем каждодневно казнит его доверчивое и любящее сердце. Но если мы с вами, дорогой читатель, станем пристально анализировать именно эту линию фильма, мы совершим круг и вернемся к уже отработанной мысли о защите молодой любви. Между тем в фильме есть более свежие нравственные идеи, о них мы и поговорим.

В самом деле, от кого сейчас, в начале 80-х годов, защищать любовь двух московских школьников? От неумных и жестоких педагогов? Однако в фильме если и есть такой педагог (директриса школы), то прямых обвинений в ее адрес мы все-таки бросать не вправе, потому что «теория» этого педагога по части юношеской любви строится уже с полным пониманием тех сдвигов в общественном сознании, о которых мы говорили. Вот что думает директор по поводу Кати и Романа: «Я лично за аскетизм, за умерщвление плоти до созревания души. А души в школе еще зеленые. Но надо принимать время таким, какое оно есть... Время другое, мы стали гуманнее, понятливее...» На что мать Романа отвечает без дипломатических уверток: «А я не стала и не стану». Директору же, ясное дело, волей-неволей приходится учитывать влияние момента. Она и учитывает. Правда, эти педагогические тирады не прибавляют теплоты ее образу, во-первых, потому, что в ее словах чувствуются фальшь, лицемерие, во-вторых, образ этот, как мне показалось, задуман как своего рода промежуточный — он на пути от тех непреклонных «борцов» с юношеской любовью, которых мы могли встретить чуть ли не в каждой учительской двадцать лет назад, к типу педагога, продемонстрированного образом Татьяны Николаевны (Е. Соловей), классного руководителя наших влюбленных. «Промежуточный» директор воспринят мною как капитулировавший или, вернее, до поры затаившийся скептик. Но все-таки это не открытое, воинствующее «против». Позиция же Татьяны Николаевны — это явное смелое «за». В итоге даже не ничья, а серьезная победа тех, кто «все понимает».

В разговоре с родителями Романа после обманной ссылки мальчика в Ленинград Татьяна Николаевна заявляет: «Он же вам этого никогда не простит!!! Такого не прощают». Ромина мать на это: «Ну что вы. Он еще спасибо скажет! Это же ради него. Таких Кать у него будет...»

Значит, в этом фильме оборону юношеской любви приходится держать не со стороны педагогического ханжества, а со стороны злого домашнего мещанства, во-первых, и вражды семейств, с порога не принимающих одно другое, во-вторых. Смотрите: Вере желчь и ревность буквально глаза застили. Она и мужа тиранит злобой и новым костюмом его попрекает — ради... этой, ясное дело, костюм пошит, и сын, как раб, тоже привязан к казнящей колеснице. Все идет на щедрый прокорм вспыхнувшей распри. Все поставлено на службу Вериному уязвленному самолюбию. Эта семейная ревность, семейная несовместимость — оселок драмы, врастающей в ряд чуть ли не клановых противостояний. Недаром между делом в тексте фильма мелькают упоминания о «Вестсайдской истории». А «Вестсайдская история» — это урбанистский вариант «Ромео и Джульетты». История Ромы и Кати — тоже вариант этого же сюжета, имеющий свои психологические основания. И мы должны быть благодарны авторам фильма за бережное исследование этих оснований.

Откуда, интересно знать, берутся такие семейные монстры, как Вера Лавочкина? Они тоже ведь где-то выросли, кто-то их выпестовал и в мир людской ввел.

Генезис Веры объясняет нам ее мать, бабка Ромы. Эта старуха ради «семейственности» готова на любое зло — обман, притворство, кражу писем, на открытое насилие, наконец. «Мы повяжем тебя веревками, цепями, но мы спасем тебя, дурак, от этой девки!» — кричит бабушка, запирая внука в комнате, откуда ему теперь единственный выход — через высокое окошко И Рома, рискуя жизнью, избирает этот выход.

Это уже не просто жест влюбленного, рвущегося к своей любимой, это яростный протест против насилия, яростное отстаивание суверенитета юной личности, выраженное мальчишеским воплем: «Пусти!». А раньше, в связи с переводом в другую школу, Роман говорил: «М о е будущее! Понимаешь? Мое! Мне и решать». Я не думаю, что в этом своем максимализме девятиклассник Роман абсолютно прав, но с протестом-то его надо было посчитаться, как же иначе? Впрочем, препятствия, которые лежат на пути Ромкиной любви, не такие уж и большие — ну, другая школа, ну, нет писем от Кати, но в Ромкиной душе,

«Вам и не снилось...».
Вера — Л. Федосеева-Шукшина.
Костя — А. Филозов

видно, накопилось столько этих «ну», превращающих его почти в робота чужой воли, что он, сатанея, сходит с нарезки.

Этот интересный и неравнодушными руками сделанный фильм я бы оценила прежде всего как драму ложно понимаемой семейственности, от которой у хороших людей в буквальном смысле слова ребра трещат и ломаются. Семейственность, исключающая из своего оборота не только любовь, но даже доброту и ласковую снисходительность, превращается в сущий ад для современной личности, и она должна либо нравственно согнуться, выцвести, увянуть, что и случилось с Костей, либо восстать не на жизнь, а на смерть, что и сделал его сын Роман. Семейная диктатура уже не проходит, и о возможных трагических ее последствиях и предупреждает нас фильм.

А теперь на минуту представим, что Ромка и Катя, невзирая на все препятствия, счастливо соединяются. Более того — женятся. Как ни странно, это предположение равносильно предположению о возможности счастливого брака Ромео и Джульетты. Шекспир не для пущего драматизма умертвил своих героев. Их смерть можно рассматривать и как метафору обреченности их юного чувства. Из их благополучного соединения все равно бы ничего равного их любовному порыву не вышло. Шекспир это знал. Как не вышло бы ничего путного из соединения Ромки и Кати, изначально, как Монтекки и Капулетти, принадлежащим к «сопер-

ничающим родам». Да, любовь, на краткий миг озаряющая их судьбы, несет в себе массу тепла. Однако эти дети, найдя друг друга в любви, в ней же друг друга и потеряют, ибо они еще не готовы к ее продолжению в быте. И дальнейшая судьба их любви, сложись обстоятельства чуть благоприятнее, весьма туманна и уже не представляет для этого фильма интереса. Почему?

В зарубежной психологии есть такое понятие — «феномен Ромео и Джульетты». Переведя на обычный язык, это яркая вспышка любви между людьми, окружение которых всячески тому препятствует. Сначала это сопротивление лишь разжигает пламя, но потом, увы, все идет, как в банальном бракоразводном процессе: «Мне мама не зря говорила...» То есть в сознании юного существа постепенно побеждают привычные ориентиры родной семьи, отодвигая в сторону, как случайное, все, что было привнесено влюбленностью, увлеченностью и многим иным, к чему так тяготеет молодость. Корни воспитания из себя вырвать трудно, не всем дано. В чужую, и тем более чуждую поначалу, почву себя трудно пересадить. Наверное, отчасти в этом заключена причина распада иных скоропалительных браков, не получивших, как в народе говорят, родительского благословения. Или распада юношеских привязанностей, не имевших глубоких совпадений.

Мать Кати после встречи с Костей, которого она не видела 15 лет, признается: «Я с ним когда-то целовалась. Вспомнить противно. Первая любовь называется! Ну хоть квартиру меняй!» Потом, предсказывая Кате ее первую любовь, мать говорит: «И это будет ерундой, как у меня Костя, потом твой папа... И, наконец, вдруг пришло настоящее, когда я его совсем не ждала».

Обидно, конечно, что человек идет к настоящему дорогой проб и ошибок, но другого пути здесь, видимо, нет. Кто в силах отгадать себе свое собственное завтра? Как знать, может быть, наша Катя, спустя годы, высказалась бы о Ромке примерно так же, как Люся о Косте? Но это пока никому не ведомо, а сегодняшние страсти горят и пылают, сжигая у нашего Ромки даже надежды на будущее.

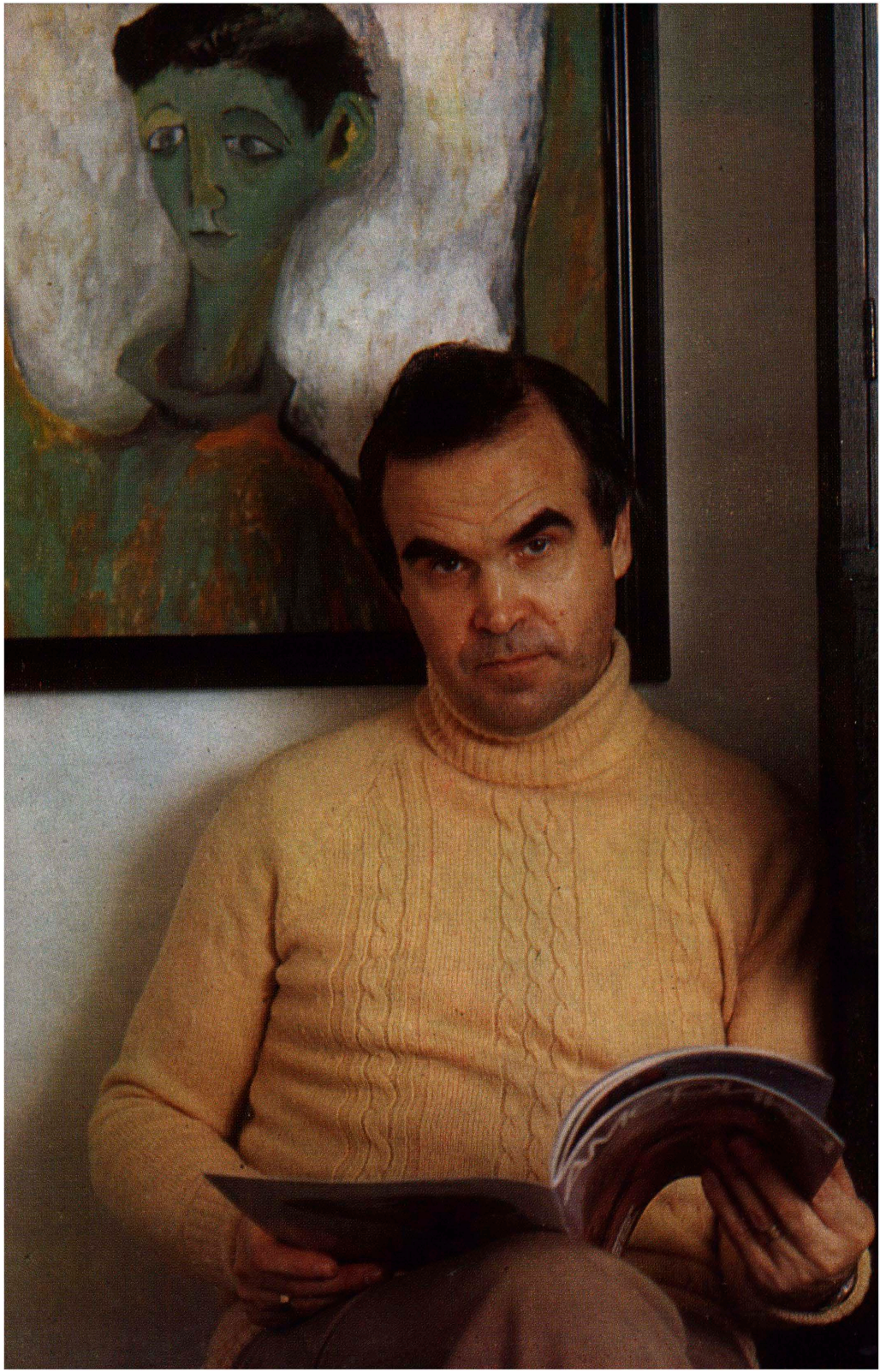
...Фильм «В моей смерти прошу винить Клаву К.» начинается с такого эпизода: маленького Сережу родители в первый раз ведут в детский сад. Малыш страшится перемен в его судьбе, и он горько плачет. Плачет, вцепившись в родителей, хоть веди его обратно. Но в этом же садике есть девочка Клава Климкова, которая, судя по всему, обладает, если пользоваться современной терминологией, каким-то удивительно сильным биополем. Иначе и не объяснишь, почему при одном приближении малышки Клавы Сергей вдруг перестает реветь, вверяет себя в руки Клавы, тут же забывает про родителей (которым в этот миг заведующая детским садом шепчет: «Бегите»!) и становится Клавиным сердечным роботом до самого конца картины, где нашим героям уже лет по шестнадцать.

Знаменательно, что в Сережиных утешителях не оказалось ни одного педагога. Заведующая детсадом, та, что дала родителям совет «Бегите!», преспокойно пьет чай, а перед ней разыгрывается душераздирающая драма детского сердца. Воспитательница, пребывающая в парке с группой, куда приписан и наш новобранец Сережа, погружена в чтение, и все ее «педагогические» пассажи насчет собирания ребятками желудей и их подсчитывания — кто больше собрал? — есть чистейшая бюрократическая отмашка от прямых педагогических обязанностей, на исполнение которых надо бы расходовать сердечное тепло, а тепла-то нет. На нет и суда нет. И наши ребятишки начинают себе искать как бы подножный сердечный корм — кто как устроится... Сережа «устраивается» с помощью Клавы. Значит, в этой ленте мы и вовсе встречаемся с почти экспериментальной, почти лабораторно, почти пробирочно выведенной любовью, когда детский страх и горесть перебиваются чьим-то спасительным усилием, и спаситель становится предметом любви.

Любовь, любовь... Конечно же, с ней жизнь и в самом деле как бы прихорашивается... Но всегда ли прихорашиваемся мы сами в условиях любви? Смотрите, что стало с нашим Сережей из детского сада: он превратился в существо, распростертое у Клавиных ног, и

Юлий Райзман
Глеб Панфилов
Станислав Ростоцкий
Эльдар Рязанов

Фото И. Гневашева,
С. Иванова,
В. Плотникова



постепенно, год за годом привык осознавать себя не отдельной личностью, а как бы чем-то соотнесенным с Клавой. (В роли Сережи от малыша до юноши — Максим Ясан, Андрей Мусатов, Владимир Шевельков, в роли Клавы от девочки до девушки — Лена Хопшоносова, Оля Озерецковская, Надежда Горшкова). Сережа наш без Клавы — никуда. Жить не может без Клавы, ему страшно без Клавы! Вот его собственные признания на этот счет, высказанные младшему братишке. Братишка (Антон Гранат) спрашивает: «Что, с Клавой поссорились?» Сергей: «Еще чего!» Шурик: «Врешь. Я бы на твоем месте давно ее бросил». Сергей: «Да что ты в этом понимаешь? Когда ее нет рядом, я не существую» Шурик: «А что ты делаешь?» Сергей: «Жду, когда ее увижу. Мне без Клавы ничего неинтересно, даже если Нобелевскую премию будут давать, а ее при этом нет — все! Отпадает!» Шурик: «Скажешь: «Позовите Клаву!». Сергей: «Скажу». Шурик: «Силен»... В этот миг можно, конечно, восхититься цельностью Сережиной натуры и силой его привязанности к Клаве. Но наш-то Сережа — ребенок еще, ему бы расти и расти, и прежде всего духовно, а он уперся лбом в свою любовь и того гляди шагу без Клавы не ступит. Чувство подобной соотнесенности безусловно украшает прочные браки взрослых мужчин и женщин, личности которых сформированы, как говорится, дозрели и дополняют друг друга. А вот такая рабская «приклеенность», как у Сережи, — разве это не инфантилизму души служит, разве не оставляет юношу в вечных пеленках эмоционального иждивенчества?

Теперь посмотрим, что же стало с нашей Клавой. Она, никогда особым умом и тонкостью не отличавшаяся, всегда списывавшая уроки из тетрадок своего верноподданного, постепенно так входит в роль владыки, что теряет всякое представление о границах дозволенного и недозволенного, доброго и злого, становится бестактной и бездушной стервочкой. Еще немного — и личность Клавы в сахарном сиропе Сережиной любви превратилась бы в нечто, начисто утратившее свойства доброты и человечности. Но тут возникает третий, имя ему Лаврик (Владимир Сидоров), и его отношение к Клаве прежде всего требовательно. И как это остро нужно Клаве Климковой, как это возвращает ей ее саму, как заставляет расти, тянуться, изменяться! Какие радостные метаморфозы — Клава становится человеком! Но прежде чем стать человеком, Клава не поленилась раскрыться с весьма непривлекательной, изнаночной стороны, продемонстрировав злобность, пренебрежение человеческим достоинством, высокомерие, хамство. Охладев к Сереже, она с готовностью перечеркивает все, чем можно и нужно было бы дорожить и гордиться, и насмешливо бросает: «Он мне вообще всю жизнь подарки делал, а они мне оказались до лампочки». Хорошенькое признание! И для бедного отвергнутого Сережи, мальчика доброго и чувствительного, начинается страшная полоса помыканий и издевательств со стороны Клавы. Сережа, желая воскресить в Клаве хотя бы добрые воспоминания, говорит ей, как она когда-то играла бабочку-капустницу: «Помнишь? У нас была инсценировка». Клава: «Ну и что?» Сергей: «Красиво». Клава: «И вообще, чтобы я больше не слышала «А помнишь?» Меня уже тошнит от этих слов. Понял?»

Вот так. Лаврик проделывает колоссальную работу над преображением Клавы, и она в конце концов находит в себе силы извиниться перед Сережей «за все» и подытоживает свой разговор так: «Ну, в общем... ты все время дарил мне себя... А Лаврик... Он... Подарил мне... меня. Понимаешь?» Сереже это трудно понять, потому что он любил, как умел, не иначе. Преданно. И нам понятно, что для таких девочек (а в дальнейшем — женщин), как Клава, нужны мальчики (мужья) крутого и требовательного нрава, другого Клава сотрет в порошок. И чем больше вы будете любить такую Клаву и делать ей подарки, включая собственное сердце, тем свирепее она будет презирать вас и помыкать вами. Вот, пожалуйста, еще одна каверза: не всякая, оказывается, любовь возвышает нас. Больше того — рабская любовь нередко вредит тем, кого так любят и у кого нет жесткого внутреннего стерж-

ня и умения оценить происходящее, разлагает такую личность, наркотически усыпляет в ней лучшие свойства — и личность деградирует. Такая любовь, как ни печально, может смыкаться со злом, ибо ничем иным, кроме зла, не назовешь те качества, которые махрово расцвели в Клаве в тепличной духоте Сережиной любви. Здесь мы приближаемся к теме очень сложной и спорной — теме качества любви, но об этом чуть позже. А сейчас вот о чем: фильм «В моей смерти прошу винить Клаву К.» пользовался массовым успехом. По-моему, вполне заслуженным. Экран очень искренне, даже доверительно-обнаженно рассказал о страданиях и плутаниях юных. И рассказал на примере весьма непростом в том смысле, что конфликт любви на сей раз помещен в сердечную глубину самих любящих, которым практически никто не мешает. Подобный конфликт куда более сложен и одновременно типичен, нежели противостояние юной любви внешним помехам. Внешние помехи еще как-то можно одолеть, пережить, а вот одолеть самих себя... Да и понять самих себя...

Фильм, как мне показалось, задуман без особых претензий на педагогические сверхзадачи. Его сверхзадача — чисто психологическая. Сценарий сделан рукой мастерской и виртуозной (сценарист М. Львовский). И в первой части фильма — ни тени назидания. Лишь тогда, когда драма покинутого Сережи грозит обернуться трагедией, когда начинаются роковые мальчишеские заглядывания в пропасть и стояние на карнизе вверх ногами, на экране появляются мотивы «во спасение», «в утешение» и т. п. (главным образом — в тексте песен). В органичности этих мотивов немало сомневаешься и в глубине души возникает вкусовой протест. Хотя признаюсь, что мне как зрителю хотелось, чтобы хороший мальчик Сережа не погубил себя из-за рабской любви к вздорной и злой девчонке. Чтобы Сережа очнулся и взглянул бы на Клаву уж если не нашими глазами, то хотя бы глазами Лаврика — и то вернее было бы... Но здесь мой читатель несогласно поднял брови и подумал: «Так ведь любовь слепа, и нас лишает глаз...» Это Шекспир сказал. Разве можно рассчитывать на прозрение влюбленного мальчугана до тех пор, пока в нем бродят дрожжи любви? И в самом деле, любовь не выбирает: «плохой» — «хороший». У нее свои оценки, свои отсчеты. Помните, как больная ангиной Клава пытается испытать Сережину любовь, уже, как говорят, на другом витке спирали, поцелуем? Но Сережин поцелуй, судя по всему, Клаве не понравился. Не отсюда ли и начало Клавиного охлаждения? И такое может быть. А может, Лаврик тут сыграл свое? Этого не знает даже Клава, а уж Сереже-то это и вовсе неведомо. Его-то чувство не претерпело изменений после неудачного поцелуя — он все тот же любящий и преданный. А Клава уже другая, ей Сережа надоел. Таково это таинственное чувство, ртутно-неуловимое, текучее и живущее по законам, где логика, увы, отнюдь не всевластна.

Исключительно правдивая передача этого кому понятного, кому непонятного, скорее иррационального, чем рационального состояния личности, называемого любовью, составляет безусловное достоинство этой работы. Ей веришь, а это для искусства — главное. Я верю авторам, когда они говорят: вот Сережа и хороший, и добрый, и щедрый, а Клава и злая, и неумная, однако ему плохо, а ей ничего. У него мягкая, пластичная, жертвенная психика, у нее хватка эгоистки, очаровательной хищницы, уверенной в себе, как примадонна. Но ведь это очень нужно веществу любви — уверенность примадонны... Господи, где логика? Вот вам и раскладка сил, вот и замысловатый психологический пасьянс. Любовь, оказывается, и вправду зла. Горько это признать, но лучше признать, чем зажмуриться. Пусть уж лучше искусство нам объясняет эти горькие истины, чем безжалостная практика жизни. Такая практика жизни бывает тяжела и невыносима, особенно для нежного и ранимого возраста, в каком находится наш покинутый Сережа. Что ему, бедному, делать? «Страдать», — говорит Сереже отец. «А я не умею!». «А что же ты тогда умеешь?» Вот этот разговор стоит сотни всяких утешений и назиданий. В каких-то жизненных положениях нам воистину остается лишь страдание, а мы его активно не хотим, мы его боимся, мы его «не умеем»! Дайте нам

спасение! Но наше спасение лишь в нас самих, и Сережа в конце концов сам себя из этой драмы и должен вытянуть. Это его драма. Это его сердце... Мужайся, малыш!

Пойдем дальше. Все исследованные нами сюжеты относятся к школьникам, людям не просто молодым, а чрезвычайно юным. Они не обременены еще особыми социальными обязательствами и находятся на иждивении родителей и общества. По-своему они богаче богатых, ибо свободны. Поэтому в проявлениях своих чувств они могут быть предельно искренни, раскованны и даже рискованны. Для них их любовь — своего рода вольная проба пера, распевка. Противоречия типа «любовь и долг» (для контраста вспомним конфликт рассказа Б. Лавренева «Сорок первый»), «любовь и семья» (тут нам пригодятся «Анна Каренина» Л. Толстого и «Дама с собачкой» А. Чехова) вынесены как бы за пределы юной любящей личности — у нее еще нет семьи, кроме родительской, и нет особых долгов, кроме долга хорошо учиться, быть дисциплинированным и следовать добрым и мудрым советам старших. Но если старшие чрезмерно критически или скептически относятся к вольным «пробам пера» юных, в сердцах последних даже долг следования добрым советам старших тут же ставится под сомнение.

И в этом есть резон. Зачем заглядывать в душу любящим? Ведь давным-давно ясно, что сердцу не прикажешь, что любовь нельзя ни возбудить, ни подавить усилием воли, насильно мил не будешь, любовь зла и т. д. Пусть

«Вам и не снилось...».
Катя — Татьяна Аксюта,
Роман — Никита Михайловский

любящие сами и разбираются. И здесь-то нам самое время обратиться к вопросу о качестве любви. Слишком уж общо, аморфно слово «любовь», и очень по-разному звучит оно в разных контекстах, обозначая порою явления, весьма далекие друг от друга. Любовь Зоси и Гоши? Любовь Клавы и Сережи? Вопросительные знаки спасают нас, ибо я и сама не знаю, как всерьез прокомментировать «любовь» Зоси и Гоши, которая расстроилась, не успев осознать себя. Или это такой тип любви — летучий?

Чем дальше, тем больше у меня крепнет уверенность, что, применяя старинное слово «любовь» к чувствам, о которых рассказано на предшествующих страницах, мы невольно девальвировали понятие. Особенно сильно девальвировано оно «любовью» в «Школьном вальсе». Видимо, не о любви в ее традиционном понимании ведется в этих фильмах (да и во многих других) речь. Исследуется какое-то особое чувство, в котором, как и в любви, участвуют Он и Она, но глубинные и принципиальные основы которого все-таки как бы уценены по сравнению с истинной любовью.

Раньше любовь не стеснялась слов «навек», «навсегда», «клянусь», «никогда не забуду». Сейчас же слова эти вызывают в нас иронию, мы вспоминаем старинные романсы и куда реже — ситуации своей собственной жизни.

Если бы можно было провести своего рода социологическое анкетирование киногероев последнего, скажем, десятилетия на тему «прочность вашего брака» (имея в виду, разумеется, тот брак, что на экране), то результаты получились бы довольно огорчительные: прочность среднестатистического экранного брака сейчас даже меньше, чем среднестатистическая прочность его в большом городе. Согласитесь: очень многие киногерои либо разведены, либо на грани развода, либо вовсе миновали брак, либо чувствуют себя женатыми холостяками, как Андрей Бузыкин в «Осеннем марафоне». Или другое: на все три ленты о юношеской любви, о которых мы только что рассказали, приходится всего одна дружная, нормальная и безразводная семья, семья мальчика Сережи в фильме «В моей смерти прошу винить Клаву К.». Что же до крепкой семьи, где вырос Ромка из «Вам и не снилось...», то упаси нас боже от таких крепостей. И чем дальше, тем чаще мы видим на экране «крепких» супругов, на которых и смотреть-то скучно и неловко. И это не в упрек кинематографу, который волею своей миссии должен улавливать социальные тенденции, а не полировать их благостной ложью, это к тому, что в браке и любви происходят какие-то серьезные процессы, которые мы пока что улавливаем глазом, но не осмысливаем. Мы добродушно посмеиваемся над старомодными финалами доцветного кинематографа, когда свадьбой венчалось все кинодейство и героям в дальнейшем оставалось лишь жить-поживать и добра наживать. Теперь же дни свадьбы уточняются и переносятся отчасти из-за того, что невеста не успела расторгнуть свой первый брак («День свадьбы придется уточнить»), или вовсе отменяются по причине того, что иные мужчины любить готовы сколько угодно (таков возлюбленный Жени, героини «Странной женщины», играет его Василий Лановой), но жениться... При слове «брак» они, бедные, скучнеют, мрачнеют, как-то меркнут. Отчего? Даже упомянутый герой «Странной женщины» — человек зрелый, умеющий много и красиво говорить, все-таки увиливает от прямого ответа на этот вопрос, сваливая вину за происходящее на издержки равноправия, эмансипацию. По его логике, женщины сами накликали на себя все, что с ними нынче происходит. Но если обратиться не к логике упреков «ты такая-то, ты такой», а к логике действительных изменений в поведении полов, то мне показалось чрезвычайно убедительным одно признание Гоши, того самого красивого мальчика, которого любила Зося. Гоша, расставаясь с нелюбимой женой Диной, изрек: «Вообще больше всего в жизни я ценю независимость, когда я чувствую, что попадаю в кабалу, то просто ухожу». Коротко и ясно. Скорее всего, изящно философствующий герой «Странной женщины» не мог открыто присоединиться к этому искреннему Гошиному саморазоблачению — есть в нем некое неизящество голого эгоизма. Но в поведении этих двух людей, совершенно несоизмеримых по степени зрелости и интеллекта, тем не менее есть что-то об-

«Вам и не снилось...». Татьяна Николаевна — Е. Соловей, директор школы — Н. Мизаева

щее — они стремглав «спасаются» от всякой кабалы, брак ли это, отцовство ли...

Вместе с тем было бы совершенно неверно сводить наш разговор к интонациям: дескать, мужчины плохие пошли, несерьезные, отсюда и беда. Я бы не стала называть плохим даже Гошу и не гвоздила бы его разоблачениями, как это сделали авторы фильма. За что его гвоздить-то? Просто Гоша — тот человек, который постоянно настроен на любовь одного типа, легкую, флиртовую, а ему — что Зося, что Дина — предъявляют любовь более тяжеловесную, ответственную и серьезную. И Гоша спасается бегством... Даже допустив, что Гоша — плохой, даже очень плохой, мы не обретем тем самым права утверждать, что Зося безусловно хорошая, раз уж она страдающая сторона и раз она, стоически отказавшись от аборта, подарила миру сына.

Процессы, происходящие в отношениях полов, всегда двусторонни, ибо любовь, как и брак,— дело парное. Порицать Гошу и возносить Зосю — значит относиться к происходящему безо всякой попытки анализа. А вы вспомните героинь очень разных фильмов — «Портрет с дождем», «Приезжая», «Сладкая женщина», «Москва слезам не верит», «Впервые замужем». Чтобы читателю легче было вспомнить, последовательно назову исполнительниц заглавных ролей: Галина Польских, Жанна Прохоренко, Наталья Гундарева, Вера Алентова, Евгения Глушенко. При всей разнице характеров и социальных статусов этих героинь в их судьбах есть похожесть — все они, как и Зося, ре-

шились на материнство вне брака. Неужто тень Гоши нависла над всеми этими судьбами?

Вряд ли. Скорее, над этими судьбами нависла тень той самой безразборной, на грани шаблона, юношеской любви, о которой мы говорили вначале. Возникает такая любовь от многих причин (и некоторые из них мы уже назвали); добавим сюда обстановку студенческой «моды» на любовь, обстановку крайней и тоже нынче модной разрешительности на все, что связано с отношениями полов, — вот вам и любовь, вот вам и дети от этой любви. Тень Гоши совсем не обязательна — важны ведь и моральные установки женской личности, которую к подобной любви никто не вынуждает и не принуждает. Теперь, как ни говорите, любая любовь — свободный выбор свободных личностей. Каждый получает то, на что претендует. И нередко, увы, подобная любовь завершается браком — вот скучные супруги, на которых и смотреть-то тошно! И нередко подобная любовь-шаблон входит в привычку — вот мы и имеем краснобайствующих говорунов-любовников, дальше тайных свиданий с чужими женами не идущих. И все это — любовь?

Наверное, она. Но повторяю, как бы уцененная, возникшая не как озарение души от встречи личности с личностью, а смоделированная в нашей психике ситуацией, а то и модой. Теперь соедините эту «модно-типовую» любовь с не менее типовой мыслью «всегда права» — и вы уже ничего путного не сумеете противопоставить разрушительной силе якобы любви персонажей типа Гоши Кораблева и Клавы К. Кроме того, разве нет в нас типового убеждения, что материнская любовь тоже «всегда права»? Но что нам тогда, скажите, делать с правотой Веры Лавочкиной?

Применительно к характеру «любви» подобных людей так и просится сказать «любите нас поменьше, да и относитесь к нам получше». Любовь-то ведь должна добро нести людям, а не злодейство или трагедию.

Надо бы давно признать, что для человеческого счастья важно прежде всего счастье (да простится нам этот повтор), а не только любовь. Да и сама любовь-то серьезно меняется вместе с социальными переменами: личность, сформированная своим окружением в демократических началах, не потерпит деспотизма, даже если он и любовью рожден и пестован. Мальчик Роман, как говорится, простой советский школьник — не потерпел. Его гражданское нутро не вынесло такой любви. И если бы искусство внушало нам мысль, что дороги счастья всегда совпадают с дорогами любви, какой бы она ни была, оно брало бы на себя неоправданно большую ответственность.

Спасибо, что наше искусство вообще и кино для юных в частности все чаще и чаще обращаются к проблеме качества любви, исследуют это чувство под углом развития личности и ее блага. В фильме И. Фрэза не выдержала пробу «на качество» даже материнская любовь. Не выдерживают этой пробы и многие другие внешне любовные отношения. К сожалению, фильмы о юношеской любви нередко останавливаются на шаблонных безындивидуальных привязанностях молодых, не всегда даже хорошо знающих друг друга, но уже любящих. Это — молозиво любви, но не сама она. Я обеими руками голосую за подобные фильмы, только стоит ли в них безудержно романтизировать и поэтизировать любовь, требующую скорее критических оценок? И надо ли обольщать зрителя иллюзиями: дескать, раз молодо — значит, здорово?.. Нынешний социальный контекст взывает к трезвости.

К трезвости взывает даже поэтичная кинолента «Вам и не снилось...», где представлена вполне «хорошая» и со всех сторон «правая» и вполне достойная романтизации любовь доброго мальчика Ромы и маленькой, как Дюймовочка, девочки Кати. Но если снять с сюжета романтические покровы, то обнажится вот что: наши молодые нередко сгорают не в огне любви, как это нам кажется, а в огне протеста против нашей взрослой глупости, порою не умеющей отличить добро от зла, сердечное тепло — от холода бессердечия. Оказывается, истинной-то любви надо учиться всем — и нам, взрослым, в первую очередь, а не только юным да зеленым! Вот в чем сложность. И вот в чем важность подобных филь-

мов: в них мы глядимся, как в своего рода педагогическое зеркало. Что посеяли, то и пожинаем. Ибо любая любовь, хорошая ли, плохая ли, всегда есть бумеранг, возвращающийся — на новом витке поколений — в руки пославшего. (Даже развод, как утверждают социологи, наследуется.)

Так что Ромина мать, а не девочка Катя должна была бы стоять под окном, из которого вывалился влюбленный мальчишка. Это падение — как падение созревшего и даже перезревшего плода давней семейной трагедии. Трагедии женщины, не научившейся любить даже сына. По большому счету — это приговор искусства псевдоматеринству, а потом уже — драма молодой любви.

Вл. Ишимов

После успеха

«ПИРАТЫ XX ВЕКА»
Сценарий С. Говорухина, при участии Б. Дурова. Постановка Б. Дурова. Оператор А. Рыбин. Художник Б. Комяков. Композитор Е. Геворгян. Звукооператор В. Каплан. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1979.

Пишу эту статью, когда фильм «Пираты XX века» уже сошел с экрана. Сошел под шум зрительских аплодисментов, став, несомненно, одним из главных фаворитов проката. Очереди за билетами, переполненные залы, бурные восторги молодых зрителей и... столь же яростные упреки и нападки молодых критиков — все это позади, все отшумело и улеглось...

Что же осталось?

Остался «момент истины»: громкий успех картины как несомненный факт. И — необходимость трезво вдуматься в этот факт и тщательно его проанализировать.

Отшумели восторги и нападки, и, значит, пришла пора спокойно поразмыслить над тем, что произошло. Поразмыслить несуетно, всерьез, попытаться понять, что за ленту сделали Станислав Говорухин и Борис Дуров, опытные мастера приключенческого жанра, чем она так пленила публику, в чем ее сила и в чем — слабость.

Успех есть успех, по душе он нам или нет. Он несет ценную информацию о том, как работает сложная и противоречивая система «кино — зрительский корпус». И, значит, тем более требует от критики, чтобы она воспользовалась своим нерушимым правом на анализ, внимательный, скрупулезный, беспристрастный — и фильма, и возбужденных им зрительских экспектаций. Констатация успеха картины — не последняя точка в разговоре о ней, а только приглашение к анализу.

Итак, «Пираты XX века»...

●

...Произнеси, даже не вслух, про себя: «пираты», и перед тобою — дальние тропические моря, «ревущие сороковые» широты, Вест-Индские, Ост-Индские и просто Индийские берега; стремительные клипера под вьющимся по ветру Веселым Роджером, лихо берущие на абордаж неуклюжих «купцов», набитых золотом и пряностями; экзотические острова, таящие сокровища, награбленные «джентльменами удачи», и сами эти джентльмены, болтающиеся на реях; кортики, мушкеты, красные косынки над обветренными, как скалы, физиономиями, серебряные серьги в ушах, шрамы от ножевых ударов, камзолы в золотых пуговицах, бочки рома и «сундуки мертвецов»; удаль и коварство, жестокость и благородство, предательство и верность, сквалыжничество и широта натуры...

Ну кто из нас не болел самозабвенно романами Стивенсона и капитана Мариэтта, кто из вполне сухопутных ныне граждан не бредил в свое время корсарами, флибустьерами и каперами!

Ирония?.. Нет, ни грана — скорее ностальгия по тем, увы, невозвратимым годам, когда властителями наших дум были герои ясных и сильных чувств, скорых и отважных действий. И вот поди ж ты, книги «про пиратов» (как и «про индейцев») грешат и наивностью, и прямолинейностью, и пышно-

стью слога, и иными очевидными слабостями, а все новые подрастающие поколения, вплоть до нынешнего — таинственного в своей приверженности к здравому смыслу — поколения акселератов, очертя голову бросаются в стихию старых флибустьерских романов!

И кино наше, обращаясь к сюжетам морских приключений (случалось это, правда, нечасто), как правило, принимало в расчет нашу жажду романтического подвига, возвышенных чувств. Иными словами, мораль героев тех немногих пиратских фильмов, что прошли по нашим экранам, совпадала с нашей моралью, и потому их победа отвечала не только нашей зрительской тяге к зрелищу яркому, динамичному, но и нашему гражданскому чувству справедливости. Вспомним для наглядности один лишь фильм — первую, довоенную киноверсию «Острова сокровищ» О. Леонидова и В. Вайнштока.

В Англии утверждают, что парламент может все, кроме одного: женщину превратить в мужчину, а мужчину — в женщину. Кинематограф оказался могущественнее британского парламента. Стивенсоновский Джим Хокинс по воле авторов ленты был превращен в прелестную юную девушку, верную подругу борца за свободу Ирландии, а весь рискованный морской поход на Остров сокровищ симпатичные и отважные герои предприняли, движимые вовсе не страстью к личной наживе, а горя желанием обратить неправедный клад капитана Флинта на праведное дело борьбы за независимость отечества от британской короны... Наивно? Да. Но — здорово! И по сию пору мне нетрудно вызвать из глубин памяти нежную и сильную Джин, облаченную в мундир, ботфорты, треуголку, и увидеть, как она взлетает в седло, услышать ее песню:

Ружья за плечи и ноги в стремя,
Кто не с нами, тот иль трус, иль враг...

К чему я клоню? А к тому, что в лучших «пиратских» романах, и уж подавно в советских фильмах «про пиратов», живописание флибустьерских авантюр имело некую сверхзадачу. Заметим себе это.

И обратим внимание вот еще на что. Образ классического морского разбойника, каким он укрепился в нашем воображении, — фигура отнюдь не однозначная; напротив, она известна нам в разных ипостасях — от зловещего одноногого негодяя по имени Джон Сильвер до «флибустьеров и авантюристов» из знаменитой «Бригантины», что олицетворяют собою романтическое племя «яростных, непохожих, презревших грошевой уют»...

Не только из популярной беллетристики — из серьезных исторических исследований известно, что пиратство (как, впрочем, и сухопутный разбой) бывало и формой социального протеста. Приведу цитату:

«Вот пример позорных законов и обычаев, против которых мы выступаем. Можно ли найти что-либо, более противоречащее божьей справедливости, чем торговля живыми людьми?! Разве этих несчастных можно продавать, словно скот, только потому, что у них другой, чем у нас, цвет кожи? У разбойников, наживающихся на торговле рабами, нет ни души, ни сердца. Они заслужили вечных мук в геенне огненной. Мы провозглашаем равенство всех людей без исключения. Поэтому в соответствии с нашими идеями я провозглашаю этих африканцев свободными...»

Страстная эта тирада принадлежит не французскому якобинцу, не аболиционисту из Соединенных Штатов, не английскому социалисту-утописту. Это речь, с которой главарь пиратов Миссон обратился к своим людям, когда они захватили у берегов Африки невольничий корабль и привели его в свой порт на севере Мадагаскара, в флибустьерскую республику Либерталию. Либерталия, страна свободы, была основана в конце XVIII века Миссоном, провансальским дворянином по происхождению, ставшим президентом республики, и его другом, итальянским доминиканцем Караччиоли. Молодые последователи Декарта, они считали, что в человеческом обществе действуют законы, установленные людьми, а не Всевышним, и поскольку эти законы несправедливы, против них можно и должно восстать. В Европе Миссон и Караччиоли не видели сил, способных подняться против общественной несправедливости, и потому обратились

«Пираты XX века». Стармех — Н. Еременко

к флибустьерам. Детищем их стала Либерталия. Об этой удивительной странице истории рассказала в мае 1970 года крупнейшая газета острова «Ле курье де Мадагаскар» под сенсационной шапкой: «Либерталия... Когда в Диего-Суаресе была социалистическая и коммунистическая республика пиратов»[1].

Таким образом, как видим, лучшая часть «пиратской» легенды отнюдь не противоречит подлинной сути реального «классического» корсарства. Живописуя его с разной мерой условности, она оставалась в целом на почве фактов. Именно под этим углом зрения, так сказать, «чуточку прищурив глаза», по совету Павла Когана, автора «Бригантины», присмотримся к фильму «Пираты XX века»...

●

Само собой разумеется, и сегодня не зазорно снять захватывающий, умопомрачительный боевик «про пиратов», где вся сверхзадача замыкалась бы на этой самой «умопомрачительности». Но только делать это надо с открытым забралом, не приписывая сюжет к современности, а честно и простодушно экранизируя, скажем, Жаколио или Буссенара; тем паче что сухопутные прецеденты налицо, например, не столь уж давний «Всадник без головы».

Однако авторы нашего фильма ставили перед собой совсем иные цели: впервые в нашем кино рассказать не о «людях Флинта», а о явлении нашей эпохи, XX века. В режиссерской экспликации, предпосланной монтажным листам «Пиратов XX века», постановщик ленты Борис Дуров писал: «Я чувствовал, что киноаудитория желает видеть на экране зрелище. Современный (разрядка моя. — *В. И.*) пиратский фильм, как мне казалось, позволил бы удовлетворить тоску, особенно молодежи, по романтике и приключению. Жанр, помимо этого, давал возможность создать на экране образы сильных, мужественных людей, моряков советского торгового флота».

Таковы были намерения Бориса Дурова, как, конечно же, и драматурга Станислава Говорухина, — самые что ни на есть благие.

Что же у них получилось?

Если говорить о приключениях, то действительно получилась лента с профессионально выстроенным лихим сюжетом, изобилующая острыми ситуациями и внезапными фабуль-

[1] Маховский Я. История морского пиратства. М., 1972.

ными завихрениями. В ней полно изобретательно поставленных стычек с большим набором приемов дзюдо, самбо, каратэ. То и дело гремят автоматные очереди, короткие и длинные, нож с маху впивается в чью-то спину, стальная «кошка» бросающихся на абордаж пиратов пригвождает честного моряка к фальшборту, плеть полосует привязанную женщину, падают мертвецы — один за другим, капает, льется, хлещет кровь...

В кинотеатрах молодежь, стосковавшаяся по романтике и приключениям, всякий раз дружно ахала при очередном изысканном ударе, а когда садист Салех, правая рука «мастера» пиратов, отдавал красавицу библиотекаршу Айну совсем уж звероподобному маньяку Хаади со словами: «Ты ведь была пай-девочкой? Сейчас мы это проверим», — зал замирал: неужто покажут?!

Разве не зрелище? Вне сомнений. Приключения? Конечно.

Но есть зрелище — и зрелище. Есть приключения — и приключения.

«Мертвый сезон» или «Чрезвычайное происшествие» — хорошая, многим памятная картина 50-х годов — это зрелище? Да. Приключения? Еще бы! Но ведь и пресловутой «Леди Каратэ» не откажешь в зрелищной привлекательности — правда, особого рода. А дистанция меж этими фильмами — в тысячу световых лет. Эстетическая плюс идейная.

Я не думаю ставить «Пиратов XX века» на одну доску с «Леди Каратэ», да и сравниваю последнюю с картиной Саввы Кулиша лишь для пущей рельефности мысли.

Меня в первую очередь интересует другое: как обстоит дело с современностью содержания «Пиратов XX века», которое прокламировал их постановщик? Каков уровень драматургического и режиссерского осмысления материала, положенного в основу фильма? Действительно ли это пираты XX века?

...Смотрел я ленту, и меня не оставляло томительное ощущение, будто почти все в ней мне уже знакомо... Откуда?! Я же вижу ее впервые! Вот на «Нежине», советском торговом судне, идущем из южных морей во Владивосток с грузом опиума для медицинской промышленности, раздается возглас: «Человек за бортом!», и вскоре едва живой парень азиатской наружности спасен, его дружески встречает команда, его лечат и кормят, ему сочувствуют, узнав о катастрофе, которую потерпел теплоход, где служил спасенный, а я давно понимаю: да ведь это же троянский конь пиратов! Потом по курсу «Нежина» оказывается таинственный пустой корабль — этакий не очень летучий голландец; капитан «Нежина» отправляет туда троих моряков, а мне хочется крикнуть: что вы делаете, неужто вам не ясно, что вас коварно заманивают пираты? Конечно, так и оказывается, пираты атакуют «Нежин», а спасенный командой «Нежина» негодяй Салех убивает радиста и уничтожает радиостанцию... Короткая стычка вооруженных до зубов пиратов с безоружными моряками «Нежина» — и бандиты захватывают груз опиума, вяжут по рукам и ногам оставшихся в живых членов команды и взрывают судно — как говорится, концы в воду, на сей раз — в самом прямом смысле. Но, конечно же, как я и ожидал, оставшимся в живых морякам во главе с капитаном удается освободиться и на шлюпке уйти от тонущего «Нежина». Некоторое время спустя они видят землю — это остров. Конечно, выбирать нежинцам не приходится, но мне-то ясно, что остров — это пиратская база... Впрочем, в этом обстоятельстве есть и плюс, потому что, не попади наши моряки сюда, как бы им удалось потом захватить пиратский корабль?..

Дальнейшие перипетии фабулы тоже отклонялись от ожидаемых максимум на один-два градуса — вплоть до финиша. Так вот в чем дело, сообразил я, «чуточку прищурив глаза»: авторы фильма превосходно усвоили «эталонные» приемы конструирования пиратского (или морского приключенческого), а отчасти и «ориентального» фильма. И применили этот эталон, ни в чем не отступая от его стандарта.

В самом деле, оденьте персонажей вместо джинсов фирмы «Левис» в шаровары и камзолы XVII или XVIII века, дайте им в руки не автоматы «Томпсон», а мушкетоны, пересадите честных моряков с теплохода «Не-

жин» на какой-нибудь трехмачтовый галион, загрузите его трюмы вместо опиума золотом и пряностями, допустим, с Молуккских островов, забудьте о двигателях внутреннего сгорания (дизели) и поставьте над галионом сверкающие белизною паруса — и ничего не надо будет менять в сюжете!

А история «туземки» (термин-то, термин — прямо из Жаколио!) Маа? И она здесь как нельзя более кстати. Эта линия, как и история «маленького племени ловцов жемчуга», покоренного пиратами, сработана по тем же рецептам, помеченным еще серединой прошлого века: униженные женщины, оставшиеся без защитников-мужчин; гнусные домогательства пирата Ноя по отношению к смуглокожей красавице Маа (Д. Камбарова), ее затаенная ненависть к злым белым и возникающее доверие к белым добрым... помощь им... А в финале — элегическая фигура стройной Маа на высокой скале: зловещие угнетатели уничтожены, но ведь хорошие белые, к которым она так приросла душой, скоро оставят остров... Вот она и грустит, вглядываясь в океанскую даль...

Да, сделана картина вполне профессионально. По всей дорожке фабулы аккуратно расставлены «крючочки», которые наверняка зацепят эмоции зрителя. Есть и куншткюки, когда зрителя оглушают отлично отработанным трюком, есть и завораживающей красоты пейзажи, есть пружинистый ритм, энергия стремительно раскручивающегося действия.

Но есть за этой отполированной многолетним употреблением формой и свои «бездны».

Первый секретарь ЦК ВЛКСМ Б. Н. Пастухов уже отмечал с недоумением позицию рецензента «Вечерней Москвы», который, восхитившись фильмом, все же укорил его создателей, но за то, что они, показывая жестокость, ...остановились на полпути. Не решились эту жестокость продемонстрировать в полную силу, размотать, так сказать, на всю катушку.

Действительно, очень странная претензия! Почему странная, скажу чуть дальше, а пока напомню: авторы картины — крепкие профессионалы, им хорошо известны законы зрительского восприятия, сложившиеся в нашей стране, и потому все компоненты картины — сцены жестокости, насилия, трагичность тех или иных судеб, риск, которому подвергаются герои, — у них строго дозированы.

Конечно же, в схватках с пиратами обязательно должны погибнуть несколько наших. Во-первых, иначе будет неправдоподобно, а во-вторых, это лучший способ вызвать ненависть зала к пиратам. Наши и гибнут; понятно, те, кого не так жалко, и, конечно, уж не стармех Сергей (Н. Еременко) и не капитан (П. Вельяминов). Они — главные герои, и в силу этого жизнь им, согласно канону, гарантируется.

Среди наших — две девушки: Маша (Н. Харахорина) и Айна (М. Эглите). Тут, как говорится, допускаются варианты: скажем, одна героиня остается в живых, другая — погибает. Авторы оставили жить обеих.

Маша и Айна вообще на редкость всзучи. Поначалу они обречены утонуть вместе со взорванным «Нежином» — бандиты заперли их в библиотеке. И утонули бы, если бы не старший механик Сережа. Под водой он чувствует себя как человек-амфибия, в запасе кислорода практически не нуждается. Он и спасает девушек.

Позже девушки оказываются в руках пиратов в островной деревушке. На наших глазах Машу зверски хлещет плетью Салех (Т. Нигматулин), добиваясь по приказу «мастера» (Р. Арен) сведений о команде «Нежина»: каких именно и для чего они главарю пиратов, непонятно. Маша, естественно, молчит. Тогда Салех передает плеть другому бандиту, Швейгерту, а сам принимается за Айну, угрожая, если она не «расколется», отдать ее в руки насильника. Казалось бы, участь Айны решена. Но... в самый кризисный момент в лагере пиратов появляется капитан Иван Ильич собственной персоной. Безоружный, он пришел вести переговоры с «мастером».

Бесцельность и беспредметность «допросов», которым пираты подвергают Машу и Айну, дают повод думать, что допросы эти — только лишь средство пощекотать нервы зрителя сценой пытки. В каталоге фабул пиратского фильма (или романа) такая сцена обязательна. И стоит ли пренебрегать испытанными

правилами игры, если они гарантируют сильное воздействие на зрительный зал?

Так строится вся картина. В ней все — по стародавнему канону, все — плод не свободной творческой выдумки, а внимательного изучения расхожих образцов.

Естественно, что выход на современную трактовку темы, а точнее — попытка осовременивания ее, не приводит к сколько-нибудь серьезным результатам, касается только внешности людей и приемов, к которым они прибегают в драке. Жаколио и Буссенар ведь не знали самбо и каратэ. Зато во всем остальном фильм вполне на их уровне.

И это уже по-настоящему обидно. Потому что в теме таились колоссальные возможности, чтобы создать фильм столь же увлекательный, сколь и проблемный — истинно современный фильм. Для этого следовало отбросить старый эталон и рассматривать пиратство XX века как частный случай проблемы международного терроризма.

Мысль о такой связи явлений — не искусственна, не нарочита. Связь подобную можно проследить без особых усилий: преступности «обычной» часто соответствует преступность на море. Нередко банды сухопутные и морские тесно взаимодействуют, дополняя друг друга и друг другу помогая.

И тут надо заметить, что у драматурга и режиссера «Пиратов XX века», видимо, мерцали на этот счет кое-какие догадки. Более того, они двинулись было в верном направлении, но, сделав шаг-другой, остановились.

Что я имею в виду? А вот что.

В сейфе «мастера» пиратов, вскрытом нашими моряками, оказывается досье с подробными данными на каждого бандита. Мы узнаем, что один из них — в прошлом наемник-каратель, участвовал в боях в Анголе, другой — профессиональный террорист, угонщик самолетов; мы можем догадываться, что и у остальных за плечами схожая карьера... Вот эти бы ниточки и потянуть, и раскрутить авторам ленты! Но нет — они бросили их, едва вытянув.

Вот и получилось, к сожалению, что масштаб, уровень раскрытия темы пиратства остался прежним, его просто-напросто перенесли в настоящее — из былого. Все пространство картины заняли старые знакомцы: мерзкие, кровожадные морские разбойники — и противостоящие им, одерживающие над ними верх честные, благородные моряки. На этот раз — советские, но в принципе мало чем отличающиеся от доблестных героев старого пиратского романа (или фильма).

●

Итак, перед авторами в перспективе рисовалась плодотворная и очень серьезная возможность: показать пиратство нашего времени как ответвление международного терроризма.

И сколько же сразу возникает интереснейших вопросов!

И прежде всего — главный: а существуют ли они нынче въявь, пираты? Есть ли какая-то реальность за скобками понятия «пираты XX века»?

Приступая к работе над этой статьей, я прочитал все, что смог разыскать, про морской разбой в XX веке. Литературы такой оказалось немного. И вот какие сведения я из нее почерпнул.

Отвечая в 1926 году на запрос Комитета экспертов Лиги наций, занимавшихся кодификацией международного права, правительство США утверждало, что «пиратство в том смысле, в каком оно подразумевалось международным правом, почти перестало существовать, а потому рассмотрение этой проблемы с точки зрения необходимости ее урегулирования путем международного соглашения не имеет теперь большого значения».

Однако в свете реальных фактов такой оптимизм был необоснован. Морской разбой и тогда, полвека назад, не был ликвидирован, но с особой силой он возобновился после второй мировой войны и продолжается до сих пор. Он принял лишь иные формы. Многие специалисты расценивают как пиратство не только нападения на корабли, но и угон самолетов. Вот почему правительствам и соответствующим международным организациям приходится все чаще рассматривать вопрос о борьбе с пиратством и принимать необходимые решения.

Так, на протяжении двух десятилетий подлинная эпидемия разбоя сотрясала Филиппины. Объектами пиратских нападений были туристские суда, пассажирские паромы, прибрежные города. Предел морскому разбою здесь был положен только введением военного положения в 1972 году (не так давно отменено). За две недели было конфисковано более 400 тысяч единиц стрелкового оружия, распущены всякие организации полувоенного типа, арестованы пять тысяч подозрительных лиц, среди них несколько миллиардеров, возглавлявших бандитские объединения.

В ряде стран Юго-Восточной Азии, где живут миллионы хуацяо — этнических китайцев, действуют преступные тайные общества. Могущественнейшее из них — «Триада». Эта так называемая «китайская мафия» занимается грабежом, торговлей наркотиками, валютой, золотом. Одна из отраслей преступного бизнеса тайных обществ — пиратство. Особую опасность они представляют потому, что поддерживают нелегальные контакты с пекинскими спецслужбами, которые используют «китайскую мафию» в своих целях.

Таким образом, случаи пиратства чаще всего наблюдаются в морях Юго-Восточной Азии, как раз в том регионе, где подвергся нападению теплоход «Нежин» из фильма «Пираты XX века», хотя пиратские атаки зарегистрированы были и в других местах.

Но правдоподобна ли ситуация, изображенная в нашем фильме, — пиратское нападение на большое торговое судно, к тому же — принадлежащее великой державе? С этим вопросом я обратился к нескольким специалистам. Ответы звучали вразнобой.

Одни эксперты утверждали, что такое нападение напрочь исключено, а что касается советских судов, то они ни разу жертвами пиратов не были.

Другие не были столь категоричны и допускали такую возможность «в принципе».

Точка зрения третьих была такова: покуда существует международный терроризм, до тех пор опасность нападений как на советские, так и на суда других стран остается реальностью нашего времени.

Я не хочу вмешиваться в этот спор, сталкивать мнения, чтобы выяснить, кто более прав. Ставлю вопрос иначе.

Художественное произведение, в частнос-

«Пираты XX века». Кадр из фильма

ти фильм, есть некая модель действительности. Моделировать можно не только ситуацию, почерпнутую непосредственно из реальной действительности, но и случай проблематичный, если он корреспондирует, находится в некоей причинно-следственной связи с некими реальными явлениями жизни. Такой художественный прием, однако, всегда должен направляться сверхзадачей: модель должна быть нужна, чтобы проникнуть в какие-то подлинные и важные проблемы и противоречия действительности, обнажить их с особой наглядностью и яркостью.

Вот в чем был ключ к современной творческой трактовке сюжета, идейно-художественной проблематики «Пиратов XX века»! Авторы фильма построили сюжет картины как модель случая, которого на самом деле не было, но возможность которого не исключена. Модель эта давала им счастливую возможность показать зрителю сложные переплетения, связи, корни международного терроризма, этого опаснейшего и тревожнейшего явления эпохи.

Явления, вне контекста которого пиратство рассматривать сегодня совершенно бессмысленно и бесперспективно.

Пойди сценарист и режиссер по такому пути, они бы сумели создать фильм, который не просто увлек бы зрителя. Такой фильм держал бы его, зрителя, в напряжении, но не однажды испытанными, старыми как мир фабульными ухищрениями, мало что дающими сердцу и ничего — уму, а сюжетными коллизиями, почерпнутыми из бурного сегодняшнего мира. И значит, развлекая, обогащал бы массового зрителя и знаниями, и эмоциями. Знаниями о том, что может сегодня питать терроризм. О наднациональном капитализме. О неофашистских организациях, черной паутиной опутывающих многие страны мира. О группах разбойников, промышляющих грабежами и убийствами и связанных с Пекином. О левацких экстремистах, вроде банды «Баадер-Майнхоф», японской «красной армии», итальянских «красных бригад»...

Моделируя ситуацию, С. Говорухин и Б. Дуров могли бы прочертить нити, ведущие далеко — к тем закулисным группировкам, которые могут принять заказ неких влиятельных сил и действительно рискнуть на то, чтобы устроить провокационное нападение на советское судно.

Тем самым авторы выдвинули бы свой приключенческий фильм на передовую линию советского политического кино.

Тогда любые приключения, самые лихие стычки, самые головоломные повороты сюжета обрели бы высокий смысл, ибо из самоцели превратились бы в средство. Средство придать фильму не только искомую зрелищность, но и прежде всего истинную современность.

●

Ну, а как обстоит дело в фильме с намерением режиссера вывести на экран образы сильных, мужественных людей, моряков советского торгового флота?

В фильме и вправду действуют сильные, мужественные герои — моряки с «Нежина». Но зададимся вопросом: а в чем их сила? В духовности? В душевности? В человеколюбии? Интеллекте? В сознании нашей правды? В убежденности? Все это, увы, в фильме только «условие задачи». На деле же нам не остается ничего иного, как принимать эти качества на веру, априори, потому что на пространстве фильма они проявляются не очень-то внятно.

На экране сила наших моряков — в их... силе. В ловкости, тренированности, владении приемами каратэ.

Конечно, советские моряки и пираты антиподы: одни — благородны, они стоят на стороне права и справедливости; другие — махровые подлецы и преступники. Но эта их полярность есть только исходная данность; она проявляется лишь в сюжетных установках, а не в личностной определенности положительных героев. Герои старой ленты «Чрезвычайное происшествие» являются советскими патриотами не функционально. Герои «Пиратов XX века» могли бы носить на своих кителях и другие погоны. От этого в структуре фильма ровным счетом ничего бы не изме-

нилось, как не изменилось бы ничего и в их поведении.

Почему так? Прежде всего потому, что сама ситуация в картине банальна и социально бессодержательна, она не раскрывает реальный смысл явления. Потому-то в ней и не раскрывается внутренний мир героев.

Главные персонажи расставлены в фильме по закону симметрии. Так, на протяжении всего фильма капитан Иван Ильич ведет как бы личный поединок с «мастером» пиратов, а стармех Сергей — с Салехом.

Но во всех ситуациях авторы ограничиваются только тем, что и как герой делает; внутренний мир его для нас, зрителей, — за семью замками, впрочем, нет, не так: за семью замками — значит этот внутренний мир все-таки есть, только он скрыт от нас, а тут мы понятия не имеем, что герой думает и чувствует, поступая так, а не иначе; какие резервы ума, души ему приходится мобилизовать.

Вот, скажем, вторая пара антиподов: стармех Сергей — Салех. Оба сильные, ловкие, беспощадные, мужественные, бесстрашные. Почему же Сергей берет верх над Салехом, профессиональным террористом, которого разыскивает «Интерпол» за угон «Боинга-747» и уничтожение пассажиров? Чем он его превосходит?

Силой, ловкостью тренированностью, хладнокровием?

Судите сами.

Кому удается освободиться от пут, выбраться из каюты, когда уже взорванный «Нежин» тонет, и спасти всех оставшихся в живых? Старшему механику. Кто обезвреживает пиратского радиста, засевшего в радиорубке с огромным запасом патронов? Ясно, он же. Кто под водой ищет фарватер среди мин? Стармех. Кто, наконец, вплавь добирается с катера на остров, со скалы прыгает на пиратский «Меркури», безоружный, принуждает Салеха дать радиограмму с координатами пиратской базы, затем убивает Салеха, еще троих пиратов и, наконец, приводит «Меркури» к катастрофе? Стармех, и никто иной.

Супермен? Да, супермен. Но разве не об этом заключительный абзац в либретто, принадлежащем редактору ленты: «Ценой огромных испытаний, мужества и находчивости, а также ловкости и высочайших спортивных качеств Сергею Веремееву, старшему механику, удалось одному (разрядка моя. — *В. И.*) победить пиратов и спасти не только оставшийся в живых экипаж советского корабля, но и освободить население острова (опять-таки в одиночку! — *В. И.*) от кабалы морских разбойников».

Простодушно, но впечатляет, не так ли?

Детям и юношам свойственна тоска по герою активному, благородному, мужественному, красивому, всего и всегда добивающемуся. Над этой тоской спустя годы большинство, повзрослев, грустно улыбнутся, но стоит ли нам, делающим кинематограф на все возрасты, игнорировать и такую зрительскую установку? Ни в коем случае. Разве не взывает к серьезным размышлениям успех Николая Еременко в роли стармеха, ставшего любимцем определенной аудитории? Взывает. Да еще как... Конечно, признание, которое образ стармеха встретил у своего зрителя, еще не означает, что проблема положительного героя на экране решена. К этой проблеме ведут разные и многие пути. Но есть и такой, на котором одержал победу блистательный герой Николая Еременко. Запомним это и попытаемся в дальнейшем применить к делу опыт артиста.

Только поставим перед собой — как раз ради новых и куда более содержательных побед на этом пути — вопрос и о теневых сторонах успеха ленты и ее главного героя.

«Пираты XX века» — жестокий фильм. Сцены жесточайшего насилия следуют в нем одна за другой. Что же, не будем ханжами: мы живем в жестокий век — более жестокий, чем век Бенвенуто Челлини или Даниэля Дефо. Жестокость зачастую становится там, на Западе, нормой в отношениях не только между людьми, но и между государством и его гражданами, все чаще — между государствами. И искусство не только вправе, но обязано отражать и исследовать реальность — всякую реальность. Чтобы готовить зрителей к

ситуациям, в которых они по вине пиратов от большой политики, не дай бог, могут оказаться.

Однако нам не безразлично, к а к, д л я ч е г о и в о и м я ч е г о изображает художник убийство, насилие, кровь. Наше общество основано на принципах гуманизма, человек для нас — высшая ценность, начало всех начал. Именно поэтому мы должны воспитывать личность «о т м и р а с е г о», личность, которая трезво отдает себе отчет в реальностях этого мира и сумеет, если понадобится, оборонить добро от сил зла и жестокости. Ответить силой на силу. Победить в открытом — и жестоком! — бою.

Но именно поэтому мы традиционно — так было всегда и будет, верю, во все времена — против того, чтобы показывать на экране жестокость ради жестокости. Смаковать и любоваться ею.

А в фильме С. Говорухина и Б. Дурова наши моряки, к а к и п и р а т ы, убивают легко, словно бы шутя-играя, без всяких эмоций и рефлексий. Будто всю предыдущую жизнь они только и делали, что убивали, и убивать для них стало делом привычным, не требующим никаких экстремальных мобилизаций их душевных резервов. Припомните, как старший механик сообщает капитану, что он прикончил пиратского радиста. «Радист готов», — говорит он как-то даже мельком, словно о чем-то совершенно незначительном.

Но он ведь убил опасного врага, который сам стрелял и убивал, возразите вы. Все так. Но речь идет не об удовлетворенности бойца тем, что он выполнил свой долг — свой опасный долг. Речь — о ч е л о в е ч е с к о й реакции на у б и й с т в о. О естественной реакции человека, нормального нашего человека, для которого отнять жизнь у другого — всегда, в любом случае не может не быть событием психологическим, отзывающимся на всем его нравственном составе. Тем паче если ему приходится убивать в п е р в ы е.

Таков благой закон жизни человеческого сердца.

Еще можно было бы понять героя фильма, если бы он доложил об уничтожении негодяя с бравадой — бравада нередко лишь прикрытие испытанного потрясения. Но старшех Сережа, как и другие герои ленты, убивает вовсе б е з в с я к и х э м о ц и й. Вот что вызывает внутренний протест. И некоторые серьезные размышления о возможных оборотных сторонах успеха «Пиратов XX века».

Наша литература — литература истинного гуманизма — знает прекрасные трагические страницы, посвященные тому страшному состоянию души, которое переживает обыкновенный человек, особенно молодой, если ему выпадает доля убить, пусть даже это убийство — акт высшей справедливости. Классический пример известен всем: казнь предателя молодогвардейцами в романе А. Фадеева. Недавно на страницах «ИК» Калье Кийск напомнил другой замечательный пример — ответ одного из участников фильма «Шел солдат...» на вопрос ведущего, Константина Симонова: «Что было самым страшным на войне?» «Самым страшным? — отвечал закаленный воин, кавалер трех орденов воинской славы. — Убить человека».

Позволю себе процитировать еще и роман Нодара Думбадзе «Закон вечности», удостоенный Ленинской премии. Писатель рассказывает, как главный герой книги, Бачана Рамишвили, пятнадцатилетним мальчиком казнит бандита, убийцу своего старшего друга.

«Он не слышал звуков выстрелов, не считал количества выпущенных пуль. Он чувствовал лишь, как дрожит маузер в его впившихся в посеребренную рукоятку оружия пальцах, как дергаются запястья. Потом, когда маузер перестал дергаться, мальчик вдруг ослаб, руки его разжались, и маузер с глухим стуком упал возле изуродованной головы Манучара Киквадзе.

Мальчик отвернулся от трупа, опустился на землю, зарылся головой в колени и завыл, как заблудившийся в лесу волчонок».

В том, что герои «Пиратов XX века» — советские моряки — не похожи на маленького Бачану, которому необходимо было сжать себя в кулак, чтоб нравственно осилить совершенное им убийство негодяя, понятно. И все

же именно здесь я вижу серьезный изъян картины.

Кровь в ней, думаю, льется слишком красиво и легко. А убийства так эффектны и опять же красивы, что надо, нельзя не спросить себя: а нравственно ли преподносить юным зрителям, завороженно впивающимся в экран, такие вот острые ощущения? Щекотать им кровавыми сценами нервы во имя самой щекотки? Да, конечно, так достигается увлекательность и зрелищность фильма. Но какой ценой? Кто ее измерит? И когда, главное?

Повторю: если герой, самый положительный из положительных, идет на убийство, какими бы сверхсправедливыми причинами это насилие ни диктуется, л ю б о в а т ь с я самим актом убийства по меньшей мере недальновидно. Такое не в традициях нашего искусства. И нашего мировосприятия тоже.

●

Итак, прошел, прошумел по экранам фильм «Пираты XX века», завоевав очевидный для всех успех. Теперь надо этот успех расчленить на все его составные части и трезво проанализировать. Кое в чем успех этот радует.

Прежде всего потому, что фильм аккумулировал зрительскую потребность в героях сильных, дееспособных, мужественных, волевых, победоносных. Жажду романтики далеких путешествий, опасных приключений, океанских просторов и экзотических стран.

Но успех этот, увы, далеко не однозначен. И уж во всяком случае он мог быть качественно иным — то есть много глубже, социально и воспитательно действеннее, весомее, с точки зрения общих нравственных задач, стоящих перед всем нашим искусством.

Вот уже не один месяц прошел после премьеры «Пиратов», а все настойчивее охватывает мысль о будущем жанра. Не только «узкопиратского», если можно так выразиться, но — шире: любимого публикой, притягательного для зрителя всех возрастов и уровней приключенческого кино в целом. Оно должно двигаться вперед. Но, надо полагать, оно сможет двигаться, развиваться, только питаясь идеями н а ш е г о времени, отвечая потребностям этого времени, в созвучии с ним, в нерве эпохи. Черпая материал из живой жизни, а не пытаясь оживить старые, хотя и не потерявшие своей эффективности, сюжетные схемы.

Надо думать о том, чтобы опыт «Пиратов XX века» не был оставлен втуне, но не просто повторен, а обязательно развит, поднят на новую и высшую ступень. Не может быть у нас цели снять ленту позаористей и поэффектней. Нам важно научиться соотносить занимательный приключенческий сюжет с жесткими реалиями современности, организовать в кадре не условный мир придуманных страстей и только функционально, сюжетно задействованных героев, а р а б о т а ю щ у ю жанровую модель, которая позволила бы кинематографисту, берущемуся за с о в р е м е н н ы й приключенческий фильм, о т к р ы т ь глаза — свои и зрителя — на современность.

«Пираты XX века» — не этап на этом пути, но — о п ы т. Опыт, где, не станем спорить, есть и свои достижения, но есть много упущенных возможностей.

Будем же сообща размышлять и над тем, и над другим. Во имя будущего «просперити» жанра, во имя не просто наращивания кассовых успехов, а прежде всего роста его общественного, социального престижа.

М. Зараев

Фильм длиной в двадцать лет

«СОТВОРЕНИЕ ХЛЕБА»
Сценарий А. Иващенко. Режиссер К. Лаврентьев. Оператор Ю. Мусатов. Ростовская студия кинохроники, 1980.

Этот фильм поистине необычен как историей своего создания, так и своим содержанием, подходом к воспроизведению на экране жизненного содержания.

...Помнится, однажды солнечным майским утром я летел на самолете местной авиалинии над поволжской землей. Летел на малой высоте, приникнув к иллюминатору, за которым расстилалась панорама весенних полей, покрытых нежнейшей светло-зеленой пленкой поднимающихся хлебов, темными пористыми гривами лесов. Ветвистые провалы оврагов разрезали пологие склоны, напоминая о разыгравшихся здесь в свое время трагедиях. И подумалось, что у истоков засух, пыльных бурь, недородов, всех тех бед, что некогда запечатлелись в народном сознании как «голод в Поволжье», стояла вырубленная роща, проведенная вдоль склона пахотная борозда, вобравшая в себя сток теплой воды и ставшая прообразом будущей раны земли — оврага.

«Более ста тысяч гектаров земли забирают овраги ежегодно только в нашей стране, — звучит в фильме дикторский голос. — По 274 гектара в день». На экране пыльные бури, разливы рек. И все обоснованнее, тревожнее становится вопрос, заданный уже в первых кадрах фильма «Сотворение хлеба»: «А так ли человек обращается со своей землей?» Эти слова произносит, сидя за монтажным столом вместе с режиссером Климом Лаврентьевым, автор сценария, известный публицист Анатолий Иващенко. Он говорит в камеру: «Более двадцати лет, падая и подымаясь, мы вели поиск... И снимали фильм, чтобы и вы другими глазами посмотрели на то, что кажется привычным и не вызывает сомнений. А усомниться, задуматься надо. Задумайтесь».

Что-то глубоко личное, пережитое чувствуется в этом коротком монологе. Что? Этого мы еще не знаем. Так же как не знаем пока, почему фильм снимался двадцать лет.

Постепенно разговор об экологических проблемах сужается, преломляется в конкретной и позитивной теме. Речь идет уже о почвозащитной системе земледелия. Нам демонстрируют опыт: четыре делянки перед посевом, обработанные разными орудиями — плугом, бороной, фрезой, плоскорезом. Воспитанный на канонических приемах научно-популярного фильма зритель вправе ожидать дружных всходов на бесплужных делянках и подробного объяснения профессиональным ученым механизма явления. Однако никаких академических рассуждений не следут, ученый если и появится несколько позже, то не в роли ментора, а скорее участника дискуссии, затеянной авторами опыта. А это — знаменитый механизатор-кукурузовод Владимир Первицкий, экономист Александр Еркаев, агроном Владимир Кащур и, наконец, журналист Анатолий Иващенко. Они-то и есть главные действующие лица картины, д е й с т в у ю щ и е в самом прямом смысле этого слова, причем весьма активно и целеустремленно. Не правда ли, несколько необычный научный коллектив или, как говорят социологи, неформальный коллектив?

Так о чем же эта картина? Почему в восьмидесятиминутном экранном рассказе, в, казалось бы, обычном чередовании репортажных и видовых сцен, киноинтервью и демонстраций опытов постоянно ощущается какая-то особая авторская взволнованность? И чем дальше развивается действие фильма, где стремление к познанию поистине страстно, а публицистичность аналитична, тем острее возникает желание узнать: ради чего затеян такой экранный разговор? Ответ на этот вопрос приходит с пониманием того, что нас приглашают к восприятию глубоких революционных перемен, назревших в современном земледелии, к осознанию того, сколь сложен, а подчас и мучителен вопрос их проникновения в практику, какая это — воспользуемся словами Эйнштейна, сказанными им о современной физике, — «драма идей».

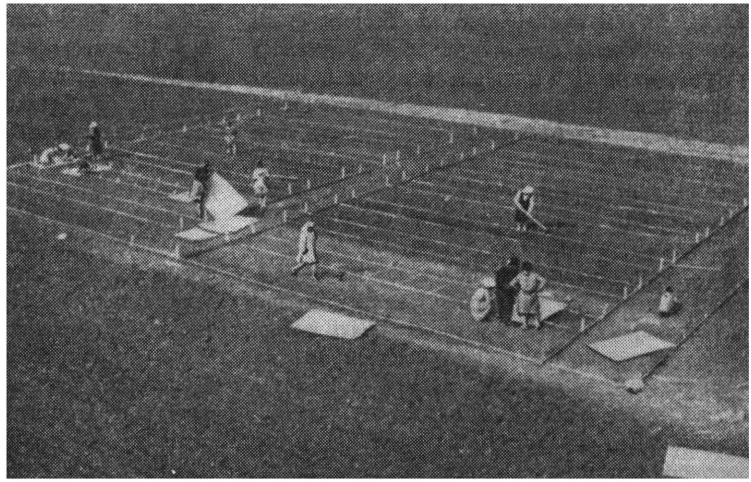
Фильм действительно снимался двадцать лет. С той самой поры, когда редактор отдела сельской молодежи «Комсомольской правды» Анатолий Иващенко поместил в газете статью ныне покойного украинского писателя А. Ильченко, посвященную опытам екатерининского садовника Эклебена, получавшего неслыханные урожаи кустившейся пшеницы при широкорядном ее посеве малым количеством семян. Газету засыпали взволнованными письмами. Чувства читателей можно было понять. Сократить норму высева зерновых и добиться тем самым роста урожайности — значит получить дополнительно десятки миллионов тонн

хлеба. Речь, в сущности, шла о перевороте в агротехнике, об изменении веками складывавшихся в сознании земледельцев понятий. И призыв писателя — «Не проходите мимо фактов! Задумайтесь!», — понимавшего всю необычность идеи, призыв, годы спустя повторенный в фильме, был естествен и понятен.

Что сделал бы в подобном случае любой журналист? Собрал совещание специалистов за «круглым столом». Опубликовал заключение официальных научных учреждений. Иващенко решил... поставить эксперимент сам. С тех пор его жизнь шла как бы двумя пересекающимися путями. Он делал свое привычное журналистское дело, работал в газете, сначала в «Комсомольской правде», а затем в «Известиях», публиковал интервью и острые статьи по самому широкому кругу сельских проблем и... проводил опыты, обрабатывал их результаты, полемизировал со специалистами, обретая среди них противников и союзников, отстаивая свою точку зрения то на опытной делянке, то на газетной странице и, наконец, теперь — в кадре документальной ленты.

Разумеется, он ничего не добился бы в одиночку. И, возможно, лишь пополнил бы своим именем список талантливых чудаков, которые, высказав дерзкую мысль, порой так и уходили в небытие непризнанными, в лучшем случае оставив след в архивах, в полузабытых статьях и книгах. Вереница таких людей нередко предшествует упрочению каждой новой научной идеи. Недаром ведь говорится: «Новое — это хорошо забытое старое». И фильм напоминает о людях, которые в обстановке полного непонимания и непризнания предрекали необходимость бесплужной обработки земли — о русском агрономе Овсинском, американском фермере Фолкнере, авторе книги «Безумие пахаря». Появление этих имен в картине, найденные авторами их работы, так же, как и заметка об опытах Эклебена, подписанная Ломоносовым, с одной стороны, вносит в ленту ощущение романтического историзма, дух занимательности и поиска, свойственные, к примеру, историко-литературным изысканиям Ираклия Андроникова, а с другой — заставляет подумать о том, как важно систематически и глубоко изучать историю нашего сельского хозяйства, сколько полезного для нынешнего земледельца можно найти в ее анналах.

Вытащить из забвения многочисленные свидетельства опытников, занимавшихся широкорядными посевами, проверить их сегодняшними экспериментами, доведя результаты до сведения широкой общественности, — в этом виделась цель работы группы единомышлен-



«Сотворение хлеба»

ников, сложившейся вокруг А. Иващенко.

История и обстоятельства создания такой группы опять-таки могли послужить отдельным сюжетом для интересного фильма. Здесь они остались в подтексте картины, но подтексте значительном, наводящем на глубокие размышления. В самом деле, Первицкий, Еркаев и Кащур — работники Кубанского научно-исследовательского института по испытанию тракторов и сельскохозяйственных машин (КубНИИТИМ). Их непосредственная задача — испытание новой техники, отработка машинной технологии возделывания различных культур. Превращение поля Первицкого в полигон нестандартных методов, создание единой новаторской системы земледелия, включающей в себя и бесплужную обработку почвы, и широкорядные посевы пшеницы,— все это не просто выходило за пределы служебных обязанностей, но и требовало патриотического понимания своей ответственности за судьбу всего нашего сельского хозяйства.

Предлагая нам осознать это, картина тем самым отвергает альтернативный ход мышления с его должностной арифметикой и формальным распределением обязанностей: «Пусть каждый занимается своим делом. Есть специальные научные учреждения... Почему-то люди со стороны не берутся судить об эффективности тех или иных направлений в математике, физике, но смело приходят со своими оценками в сельское хозяйство». Она выступает против рутинного отрицания новизны и показывает, как важно именно в сельском хозяйстве, отрасли человеческой деятельности, где наука особенно тесно сплетена с практикой и реально, повседневно поверяется в поле, поощрять смелость и свежесть мысли, свойственные опытникам.

Вспомним, что истоки почвозащитного земледелия, спасшего миллионы гектаров целинной пашни, уходят к опытному полю сибирского крестьянина Терентия Мальцева. Тот же неформальный творческий подход появляется теперь (и это мы видим в картине) на кубанском поле, где Владимир Первицкий и его товарищи исследуют способы бесплужной обработки земли в условиях юга России.

Обо всем этом прекрасно рассказано в документальной повести А. Стреляного «Трое в степи», опубликованной несколько лет назад сначала в сокращенном варианте в журнале «Дружба народов», а затем в полном — издательством «Советский писатель». Не ставя себе задачей анализ работы А. Стреляного, отмечу лишь, что его документальная повесть содержит интереснейшие человеческие коллизии и глубокие размышления о современном сельском хозяйстве, о природе сельского труда. Фильм, может быть, не обладает таким разнообразием информации, но он интересно, по-новому, публицистически заостренно открывает мир и образы уже знакомых героев, дает импульс зрительскому восприятию для широких жизненных ассоциаций.

Вот неторопливо, с развалкой идет по полю Первицкий. Сколько сказано-пересказано о его трудолюбии, рабочем таланте, о его вкладе в создание индустриальной технологии возделывания кукурузы... Мы видим круглое, доброе крестьянское лицо, сдержанную улыбку. Стоит в кругу друзей, возится с машиной, присев на корточки, размешает комок земли... Вроде бы обычные, традиционные кадры, герой, собственно, и не говорит ничего, однако ощущение основательности, нравственной чистоты, «существенности» этого человека передастся нам с экрана.

Федор Трофимович Моргун, первый секретарь Полтавского обкома партии. Агроном, писатель, первоцелинник, один из организаторов освоения в Казахстане почвозащитной системы земледелия, убежденный, яростный ее сторонник. Вот он идет по полтавскому полю за плоскорезом, взрыхляющим, но не переворачивающим пласт, идет в сопровождении десятков людей, участников семинара. Как светится его лицо, как экспансивны его жесты: мол, именно так, без оборота пласта, не вспарывая землю. Это проверено жизнью, это доказано... Убеждает эмоциональная насыщенность совсем небольшого эпизода, убеждает не меньше, чем приведенная цифра: колхозы и совхозы Полтавщины за годы освоения новой системы обработки почвы получили дополнительно 503 тысячи тонн хлеба.

Тот же Моргун в сосредоточенном раздумье, в окружении колхозных председателей стоит на границе двух полей, одно из которых засеяно по обычной, а другое по заниженной норме высева. Глубокое, нелегкое раздумье — применять или не применять новый метод, а если применять, то в каких масштабах. Не просчитаться бы. Факты как будто налицо. Но ведь в недавнем еще прошлом, в новейшей истории нашего сельского хозяйства, сколько их было — необдуманных, непроверенных увлечений. Словно пламя надежды на резкий скачок урожайности, вспыхивали они и угасали в соприкосновении с широкой и повседневной практикой. Думай, секретарь обкома, думайте, председатели! Ярка, выразительна, многозначительна эта сцена.

Еще один экранный персонаж. Еще один образ. Борис Сергеевич Мошков, член-корреспондент ВАСХНИЛ, руководитель лаборатории Ленинградского агрофизического института. Он появляется в кадре совсем ненадолго для того, чтобы сказать следующее: «Все делается во имя растения, только тогда земледелие будет продуктивным. Основной центр земледелия — зеленое живое растение. И не следует этого забывать. Все, все делается в агрономии, все делается во имя растения».

Казалось бы, мысль вполне тривиальная Конечно же, цель земледелия — продуктивное растение, как же иначе? Но давайте послушаем этот монолог дальше.

«Вот странная вещь. Мне всегда казалось, что из всех растений лучше всего изучена пшеница. Потому что пшенице посвящали свои труды самые крупные биологи, генетики, селекционеры, физиологи. Пшеницей занимаются тысячелетиями в разных странах. Уж казалось бы, что пшеницу мы знаем. И вот оказывается: даже и пшеница нам очень мало известна. Я бы сказал, что очень несовершенны наши знания ее агробиологии».

Это говорится с типичными профессорскими интонациями, и самый облик человека — седина, тонкие черты лица — характерен для ученого академического склада. Как часто в фильмах такие специалисты предлагают нам полюбоваться изяществом проведенного опыта, чтобы приобщить к научному поиску. Здесь смысловая нагрузка короткого монолога совсем иная. Мысль если уж не крамольная, то во всяком случае непривычная — мы ведь, оказывается, биологию пшеницы толком не знаем. Экран раскрывает эту мысль. Мы видим истерзанные плугом нивы, где пшенице приходится трудно. Начинаем понимать, что загущенные посевы не дают растению возможности свободно развиваться, отдать всю энергию роста зерну. Опыт за опытом, монолог за монологом — расширяют создатели фильма круг агротехнических идей, как бы вплавляя их вместе с тем в ход общенародных раздумий о судьбе урожая.

По мере просмотра картины возникает вопрос: а какой, собственно говоря, мы смотрим фильм — научно-популярный или документальный? Вопрос этот не формален и продиктован не просто попыткой непременно отнести ленту к тому или иному виду кинематографа с тем, чтобы прикладывать к ней соответствующие привычные мерки. За ним стоит стремление осознать взаимосвязь познавательного и публицистического начал в кинематографе факта. В этом отношении работа А. Иващенко и К. Лаврентьева представляется весьма поучительной.

Картина содержит в себе немалый запас разнообразных сведений, ее просмотр способен довольно основательно пополнить познавательный багаж массового зрителя, не обладающего специальными знаниями в области земледелия. Обозревая, однако, «материк» нашего научно-популярного кино, нельзя не заметить, что пласт фильмов, посвященных достижениям сельскохозяйственной науки, агробиологии, ее проблемам, довольно значителен. Но как часто в научно-популярных картинах не удается достичь эффекта активной зрительской сопричастности с проблематикой научно-технического прогресса. Думается, нередко по той причине, что авторы не прибегают к публицистической форме анализа, не пытаются рассмотреть явления науки, экономики, социальной жизни через призму человеческих отношений.

В «Сотворении хлеба» мы видим Анатолия Иващенко на опытной делянке, взвешивающим

зерна, у графика роста урожайности, на пашне, разминающим комья земли. Все это привычные реалии научно-популярных фильмов о сельском хозяйстве, ни о чем не говорящие вне общего контекста киноповествования, а в иной ленте служащие лишь иллюстративным «привеском» к дикторскому рассказу. Здесь же победные возгласы участников опыта, в результате которого взят стоцентнерный рубеж урожайности, или анализ кривых графика — суть этапы разворачивающегося на наших глазах действия, насыщенного человеческими страстями. Сам же новый опыт, о котором идет речь, предстает как объект приложения сил и раскрытия человеческой личности. Именно такой угол зрения рождает зрительское сопереживание, живую зрительскую сопричастность происходящему на экране.

Оно возникает, это сопереживание, порой вопреки затянутости отдельных эпизодов, вопреки иллюстративности некоторых сюжетных линий, несмотря на многословие дикторского текста в одних местах и скороговорку в других. Чувствуется, что авторам так много надо было сказать, так во многом убедить зрителя, их так переполняло сознание важности дела, о котором идет речь, что в какие-то моменты они словно бы забывали о художественной структуре фильма. Только бы передать на экран выстраданное, выношенное. Опыт, еще опыт — на кубанской, киргизской, полтавской земле. Кривая графика... Так человек, бесконечно поглощенный своей работой, перестает думать о том, какой костюм он носит, какого цвета у него галстук и подходит ли он к рубашке. До того ли! Подобная увлеченность вызывает естественную симпатию и заставляет прощать некоторые просчеты картины. Тем не менее этих просчетов, возможно, удалось бы избежать, если бы в фильме энергичнее проявилась рука режиссера, который, добиваясь большей зрелищной выразительности действия, постарался бы «преодолеть» чрезмерную углубленность в аграрную технологию, свойственную отдельным эпизодам. Впрочем, сделать это было бы необычайно трудно из-за столь необычной творческой ситуации, характерной для этой картины.

Союз журналистики, литературной публицистики с документальным кино — явление в сельской теме не новое, хотя и не столь уж распространенное. Как правило, он весьма плодотворен. Достаточно вспомнить цикл покойного Г. Радова «Председатели», где писатель вел на экране неторопливый углубленный разговор со своими друзьями — колхозными председателями о социальных проблемах сельской жизни, о нравственных ее основах. Ю. Черниченко, работая в несколько иной, более динамичной манере, тем не менее также доверяет экрану десятилетиями выношенные мысли, приглашая зрителя то на молдавский межхозяйственный откормочный комплекс, то к мелиораторам Нечерноземья. Содружество А. Иващенко с К. Лаврентьевым не менее эффективно, чем было у Г. Радова с московским режиссером Г. Визитей, а у Ю. Черниченко со свердловчанином И. Богуславским. Тем более что А. Иващенко, одновременно и сценарист, и герой своей ленты, находится внутри материала, которому отданы двадцать лет не только журналистского, но и агрономического, опытнического труда.

Чем больше мы углубляемся в историю возникновения широкорядных посевов, чем больше нам демонстрируют опыты, показывающие эффективность этого агротехнического метода, тем острее возникает вопрос: а что, собственно, сдерживает его распространение? Еще десять лет назад, после совместного с редколлегией «Комсомольской правды» заседания президиум ВАСХНИЛ постановил: «Считать необходимым организовать начиная с 1971 года исследование норм высева колосовых». Следовал перечень институтов, которым предстояло провести эту работу. Что же показали исследования и проводились ли они вообще?

Когда речь шла о почвозащитной системе земледелия, выяснилось, что главным сдерживающим фактором ее дальнейшего широкого распространения служит недостаток плоскорезов, рыхлителей и другой специальной техники. Никак не перестроится применительно к новым требованиям сельскохозяйственное машиностроение. Об этом обстоятельно и убедительно говорит с экрана главный агроном знаменитого

ростовского совхоза «Гигант» Н. Ф. Трофименко. В других местах картины упоминалось и о том, что бесплужная обработка требует творческого подхода к земледелию, высокой ее культуры. Важное и многое объясняющее обстоятельство!

Но ведь, наверное, и широкорядные посевы требуют соответствующей культуры производства, возможно, и специальных сортов пшеницы и уж наверняка специальных сеялок. Каковы аргументы противников метода, истоки их консерватизма? Что здесь: непонимание, недоверие или известная крестьянская осторожность земледельца, стремящегося застраховаться от капризов погоды излишней густотой посева? Что-то, мол, вымерзнет или высохнет, а что-то и останется. Как бы обогатили действие такое сопоставление точек зрения, такой спор, как расширил бы он наше представление о сотворении хлеба! Но подумаем и о другом, о том, что недостатки — чаще всего суть продолжение наших достоинств. В данном случае поглощенность материалом, страстная одержимость авторов фильма идеей, породившая многие его достоинства, обернулись известным субъективизмом. В любой другой картине подобный субъективизм можно было бы считать серьезным смысловым просчетом. Но здесь, в ситуации уникальной, когда мы имеем дело с главным героем и сценаристом в одном лице, избежать его нелегко. В конце концов, кинематографическое обсуждение поднимаемых в фильме проблем не окончено. Возможно, в других лентах будут высказаны иные точки зрения, исследована природа обозначенного научного консерватизма. В этой же — пусть они останутся за кадром.

«Сотворение хлеба» — удача, скажу это еще раз, несомненная творческая удача сценариста и режиссера, всего авторского коллектива, удача студии, которая смело пошла на необычный эксперимент.

Вспоминается, как ростовские документалисты несколько лет назад в трудный для южнорусского села год, когда проливные дожди и град уничтожали плоды труда многих колхозов и совхозов, в короткие сроки сумели снять хроникальную ленту «Трудный хлеб», запечатлевшую подвиг людей, спасавших урожай. То был пример яркой оперативной реакции документального кинематографа на события дня, на то, чем жили тогда миллионы людей.

«Сотворение хлеба» по-своему упрочивает добрую традицию студии. Это ведь тоже реакция, точная, четкая, умная реакция на процессы, которые волнуют миллионы людей, весь народ. Выход картины в прокат в дни, когда одним из важнейших направлений деятельности партии, всего советского народа являются, как подчеркивалось на XXVI съезде КПСС, составление и реализация продовольственной программы, приковывает общественное внимание к одному из важнейших слагаемых этой программы — совершенствованию методов земледелия, подъему урожайности зерновых.

Будучи порожденным жизнью, острыми человеческими коллизиями, фильм несет в повседневную сельскохозяйственную практику творческое начало, заставляет земледельца сопоставить факты, думать, искать. Среди первых зрителей этой картины были участники агрономического совещания в Полтавской области, где проводились многие эксперименты, запечатленные в фильме, и где особенно велик вкус к новому в сельскохозяйственном производстве. Что ж, добрый знак. В нем можно усмотреть связь между кинематографом и жизнью, связь тесную плодотворную, взаимообогащающую.

Ю. Богомолов

Из биографии романтической кинопоэтики

Начало творческого пути Михаила Калатозова

Все добрые слова о художнике и его фильмах сказаны. Недобрые слова забыты. Прибавить нечего. Повторять незачем. Но осталась загадка.

Кроме фильмов М. Калатозова, осталась его судьба, которая добросовестно описана, но почти не осознана. Мы знаем, что после «Соли Сванетии» последовали «Мужество» и «Чкалов», но едва ли можем представить меру драматизма перехода художника от одной поэтики к другой.

Мы знаем неудачи М. Калатозова, которые по-своему так же значительны, как и удачи, но плохо представляем, как связаны те и другие.

Иными словами, мы хорошо знакомы с фабулой судьбы художника, но мало что можем сказать о ее сюжете. Сказать необходимо. Сюжет — хороший шанс проникнуть в логику творческой биографии художника.

Поступок и рефлексия

Между «Солью Сванетии» и «Красной палаткой» пролегла биография человека с ярко выраженным романтическим сознанием. И с нескрываемой приверженностью к романтической стилистике.

«Соль Сванетии» явила и то, и другое в чистом, прозрачном виде и в абсолютно нерасторжимом единстве. Способы выражения чувств и сами чувства совпадают тут во всех точках и линиях.

Мир велик, устойчив: панорамы снизу вверх и сверху вниз, общие планы, открывающие глубь пространства, надежные зубья башен, стерегущие вход в пасть Ушкула, отроги горного хребта, оплывающие ледниками. Сван, от рождения до смерти заточенный в камне, опутанный традициями, так же неподвижен, как и этот мир. Поэт-романтик, оглядывая, озирая эти горы, словно примеряется к ним и затем резким поворотом камеры сдвигает их.

Прежде чем сюда поднялись строители и подкралась асфальтированная дорога, пришел режиссер Михаил Калатозов и ручкой аппарата повернул эту неподвижную громаду вокруг своей оси: закружился каменный век, раздробился на сотни коротких планов.

Позже, в связи с ранним Маяковским, В. Шкловский скажет: «Мир сам годен стать инструментом для издавания басистых звуков» [1].

Ранний Калатозов пользуется миром как инструментом. Поэтому то, что он видит, и есть то, *как* он видит.

«Соль Сванетии» — картина о могуществе поэта-романтика, о его чувствах, о его поступках.

Самый фильм был романтическим поступком.

«Красная палатка» — рефлексия по поводу чувств и поступков, отчет в том и другом.

Старый Умберто Нобиле — один из первых романтиков начала века — вызывает в памяти трагические события, связанные с экспедицией на Северный полюс. Исполнение мечты стоило

[1] Шкловский Виктор. Жили-были. М., 1966, с. 297.

нескольких жизней. В том числе и жизни другого романтика — Амундсена.

Речь, стало быть, о цене романтических движений души.

Мотив авторской рефлексии скорее всего выдает себя в композиционном приеме. Ретроспекция здесь не просто к тому, чтобы драматизировать историческую хронику, но и предлог к тому, чтобы ее пересмотреть, передумать. Картина развернута как воспоминание и вместе с тем как пытка воспоминаниями.

Прошлое процитировано Умберто Нобиле. И точно так же даны в картине элементы романтической стилистики — цитатно. Слепящая белизна земли, густая синева неба, стертая линия горизонта, фигуры людей, теряющиеся в бескрайнем пространстве. Есть в фильме неподвижность времени, есть его динамика. Мощь стихии и отвага человека. Есть мгновения триумфов и моменты отчаяния. Есть планы сверху, когда мы видим фигурки людей, затерянных в ледяной пустыне, и отчаиваемся. Есть нижние ракурсы, когда человек заслоняет полнеба и кажется, что он выше гор, и тогда снова занимается надежда.

Приметы и симптомы романтического сознания в картине проступают достаточно явственно.

М. Калатозов на съемках фильма «Красная палатка»

Биография и автобиография

За конкретной исторической ситуацией, связанной с биографией Нобиле, с деталями его экспедиции, с подробностями его спасения, проступают контуры творческой биографии самого художника. Недаром же мы здесь находим едва ли не все основные сюжетные и пластические мотивы прежних лент Калатозова.

Начиная от «Соли Сванетии».

Способ измерения высоты, которым пользовались Умберто Нобиле и его сотрудники, заставил вспомнить по аналогии и по контрасту кадры из первого фильма Калатозова. С уступа хребта швырялся камень, чтобы ощутить высоту... Чтобы дать ощутить ее кинозрителю, «швырялась» кинокамера, от которой отлетала, отваливалась земля... В «Красной палатке» с цветным взрывом брошенного с дирижабля стеклянного шара земля как бы подскакивала. На экране было два подскока — синий и красный.

«Чкалов» и некоторые его коллизии угадываются в переживаниях астраханского паренька, который услышал сигналы бедствия команды Нобиле, в его исступленной мечте прийти, приплыть, приползти на помощь отважным полярникам. Ледокол «Красин» стартует на Неве. Мост, под которым, возможно, пролетит Чкалов, застыл в приветствии поднятыми пролетами.

Летчика Чкалова напоминает также летчик Чухновский, обронивший фразу, которую молва приписывала именно Чкалову: «Да, я летчик, я по земле хожу хуже, чем летаю». Дело, понятно, не только в текстуальных совпадениях. Дело в том эмоциональном колорите безоглядной душевной щедрости, что сопутствует и

«Чкалову», и «Верным друзьям» и что эхом отдается в эпизоде с радиолюбителем, поймавшим сигналы бедствия над простором русской реки.

Эпизод проводов «Красина» — как бы сколок с той знаменитой сцены проводов на войну в «Журавлях»... Снова общий порыв, общее движение толпы взрезано, рассечено движением человека, преследующего ему одному известную цель.

Тема чистоты, высоты романтической мечты, проникающая на экран вместе с журавлями в высоком небе, нежной белизной берез, звучит и в «Красной палатке» — в тех кадрах, что воспроизводят арктические пейзажи. И здесь ясно ощущается, может быть, еще даже в большей степени, символика белого цвета и пространственной глубины.

И в «Красной палатке» столь же настойчив мотив поруганной, опошленной, оскверненной чистоты, что и в «Журавлях», — разоренный, замусоренный туристами и торговцами романтическими сувенирами Кингсбей — наглядная метафора опошленного поэтического чувства. Как разоренная квартира Вероники — наглядная метафора разбитых чувств героини.

И в «Красной палатке» каждое твердое «нет» оборачивается роковым непоправимым «да». Амундсен в ответ на уговоры и мольбы Валерии отправиться на поиски экспедиции Нобиле говорит «нет» и летит навстречу гибели. Умберто Нобиле говорит «нет» своему спасителю — шведскому летчику Лумборгу и летит в Кингсбей навстречу позору.

Но, понятно, ближе всего последняя картина Калатозова соприкасается с «Неотправленным письмом». Снова варьируется мотив надличного героизма: сюжетная линия Мальмгрена, его бескорыстная любовь к земле в ледяном одеянии и к женщине в белоснежном халате, наконец, его добровольное самопогребение, которое заставляет воспомнить конец одного из героев «Неотправленного письма» — Андрея, ушедшего умирать в одиночестве, чтоб облегчить ношу тем, кто еще способен двигаться. К слову сказать, по сценарию и Таня укорачивала свою жизнь, чтобы увеличить шансы на спасение последнему, кто не утратил сил и воли к движению. В тот момент, как жизнь становится ненужным балластом, она выбрасывается, она как бы по доброй воле «выпрыгивает» из гондолы падающего на землю воздушного шара. Проводник Сергей, азартно спасая продовольствие для тех, кто дальше пойдет без него, «выпрыгнул» первым.

В другой экспедиции то же самое сделал проводник Мальмгрен.

В той — арктической — экспедиции звучит тот же мотив, что явственно прослушивался в экспедиции таежной, — утраты обратной связи: «Мы их слышим — они нас нет». И в обоих случаях автор находит способы особо подчеркнуть драматизм ситуации.

Над горящей тайгой, обрушивающей на геологов огненные стволы деревьев, повисают торжественно-металлические, огнеупорные, как асбест, слова-поздравления с замечательной победой людей, которые уже обречены.

В ледяной пустыне у полога красной палатки полярники сначала с надеждой вслушиваются в звуки Большой земли, что принесли им радиоволны, а затем — с отчаянием. Большая земля в эфире лишь подчеркивает ощущение обреченности, выброшенности, выключенности из реального мира горстки людей, рискнувших его прославить.

Похоже передано в обоих фильмах ощущение счастья, переполненности счастьем. И в том и в другом фильме — через движение, через ускорение движения. Так решен эпизод в «Неотправленном письме»: пробег героев среди весенней листвы (хотя по сюжету — поздняя осень). Так же решен эпизод в «Красной палатке»: проезд героев среди сверкающей белизны весеннего Заполярья.

Словом, перед нами парафраз сюжетных, этических и пластических мотивов прежних лент Михаила Калатозова.

Оттого она и ощущается как итоговая. Потому в ней так существенны цитаты из собственных фильмов прежних лет.

Здесь и наивный, всемогущий романтизм двадцатых годов, для которого не было неприступных вершин; и романтизм тридцатых, не сразу нашедший себя в противоречивой прозаической реальности и потому обособляющийся

то в мечте, то в воспоминаниях, то на небе, то за полярным кругом, то в прошлом, то в будущем; здесь и лирика пятидесятых, связанная с оживлением романтических идеалов, поселяющихся не на севере и не на юге, а в душе человека; здесь и сложные шестидесятые годы с их особым мироощущением, с их иллюзиями и новыми надеждами, с их разочарованиями в максималистском романтизме и упованиями на него.

Сюжет и факты

И тогда конкретная историческая ситуация привлекается как средство и прием.

И тогда Лумборг нужен не как историческое лицо, а как олицетворение отваги, лишенной нравственного императива...

И тогда Мальмгрен будет воплощать чистоту «романтического далека», идеал, очищенный от корысти и всех прочих самых мелких, вполне извинительных человеческих слабостей.

А между этими двумя полюсами — и сам Умберто Нобиле, и сам Роальд Амундсен, для которых романтическая идея оказывается смешанной или, вернее, замешанной на честолюбии, самолюбии, тщеславии, трезвом расчете, слабодушии...

Что уж там говорить о Лумборге, который рисковал жизнью ради денег, или о Нобиле, который по слабости характера дал себя уговорить, если великий Амундсен, легендарный Амундсен бросается на выручку старого друга, рисуя в своем воображении честолюбивую картину триумфального возвращения со спасенным из лап смерти старым другом. И горячая ванна, что маячила в воображении окоченевшего Нобиле, и слава, что мельтешила в воображении гордого Амундсена, — вполне естественные человеческие желания. Но так или иначе, все они заслоняют, отдаляют горизонт романтического «далека», где обитает один-единственный человек — Мальмгрен. Вот кто смог быть выше естественных человеческих желаний и инстинктов. И вот зачем понадобилась сцена самопогребения. Оно — наиболее полная победа человека над своими естественными желаниями и инстинктивными побуждениями. Мальмгрену уже мало просто сойти с дистанции и облегчить путь к спасению своим товарищам, как это сделал герой «Неотправленного письма»; он поступает еще последовательнее — отдает товарищам теплые вещи. В этом подвиге есть свое величие и своя горечь. Мальмгрен чист, как Арктика. Но он и безмолвен, как Арктика.

Нобиле жив, но он по другую сторону Арктики и романтического «далека».

По другую сторону этой загадочной стороны остался паренек-радиолюбитель, не успевший на «Красин». Паренек прорвался на мост, под которым проходил ледокол. Но мост уже разведен. Это разведен мост, связывающий два берега реальности: повседневной и романтической. Чтобы у зрителя не оставалось никаких сомнений относительно символического истолкования этого эпизода, в заключение его дается общий план разведенного моста с фигурой человека на приподнятом пролете. (Этот кадр по аналогии вызывает в памяти кадр из «Октября» С. Эйзенштейна, где разведенный мост над Невой с трупом лошади, повисшим на пролете, давал ощущение грандиозного исторического слома.)

С этой же идеей вводится мотив нарушения обратной связи.

Полынья между краями расколовшейся льдины катастрофически увеличивается.

Мосты не сожжены, а разведены, что, впрочем, не меняет дела. Ни для Мальмгрена, ни для Нобиле, оказавшихся по разные стороны полыньи-пропасти.

Мальмгрену по логике развития сюжета ничего не оставалось, кроме как умереть в стране своей мечты...

Что оставалось астраханскому радиолюбителю, не успевшему в свою мечту? Или итальянскому генералу, успевшему эвакуироваться из своей мечты?

«Мечтать о великих делах века» — советует покойный Амундсен здравствующему Нобиле.

Но каково человеку грезить о полетах, когда он рожден летать? Каково ему рефлектировать, когда он создан, чтобы действовать?

Калатозов понимает боль этой драмы. И, по-видимому, ее разделяет.

Выбор судьбы

В 1928 году, когда «Италия» во главе с Нобиле взяла курс на Северный полюс, Калатозову было 25 лет — столько же, сколько примерно астраханскому радиолюбителю — герою «Красной палатки».

Он уже многое успел... Снялся в одном фильме, снял несколько фильмов, написал несколько сценариев... Сотрудничал с Перестиани, Шенгелая, Гальпериным, Кулешовым. Наконец, им был снят и смонтирован впоследствии утраченный историко-революционный фильм «Их царство».

Через два года он снимает картину, которая не затеряется и не забудется — «Соль Сванетии».

Эта лента станет его, Калатозова, покорением полюса. К ней он подошел разнообразно подготовленным в кинематографическом отношении.

В кино, как и в Арктике, начинает цениться разнообразие умений.

20-е годы — это время, когда в кино приходят универсалы, люди разнообразно одаренные и подготовленные.

К моменту появления «Соли Сванетии» кинематографический полюс уже покорен не однажды. Уже высятся вершины монтажно-поэтического кинематографа — «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Звенигора», «Человек с киноаппаратом».

Но романтические мотивы еще не исчерпаны. Они остаются господствующими в искусстве 20-х годов и заметными в искусстве 30-х. Впереди у Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова новые восхождения.

Романтические мотивы вообще бывают редко исчерпанными до конца.

Однако они не часто бывают и господствующими.

Мосты еще не разведены

В 20-е годы между психологическими и монтажно-экспрессивными лентами пролегала пропасть, с виду совершенно непреодолимая.

Антагонизм можно почувствовать уже в определениях: «традиционалисты» и «новаторы», «проза» и «поэзия».

Определения верные, но не универсальные. Они неполно схватывают полярность стилистических систем действительно противоположных художественных направлений. Исходя из этих определений, экспрессивный монтаж — признак новаторства и поэтической формы. Психологизм — симптом традиционализма и формы прозаической.

Есть, однако, более фундаментальное основание, в силу которого оказались столь демонстративно противопоставленными психологическая и монтажная лента, — это романтическая концепция исторического процесса. Она доминирует в кинематографе Эйзенштейна и Вертова и почти никак себя не обнаруживает в лентах самого квалифицированного традиционалиста — Протазанова.

Революционный сдвиг, скачок, взрыв для романтиков 20-х годов — единственный и универсальный способ исторического и социального развития.

Путь в будущее по возможности и вопреки возможностям спрямляется.

Мысль Довженко рвется в «загорные страны». Но на пути город, в котором он живет,— «грязный, со своими улицами и электричеством», «крадущий отблески красок». «И как захотел я, чтобы пропал он, сгинул... Чтобы совсем другой город возник на руинах. Чтобы миллионы светлых окон обступили меня со всех сторон...» [2]. Когда на том же пути оказывается мифологическая Звенигора, она расступается перед поездом, устремленным в будущее.

Самое далекое прошлое и самое отдаленное будущее тесно сдвинуты, связаны прямым железнодорожным маршрутом.

Само искусство оказывается таким маршрутом. Или, по крайней мере, вскоре должно стать им.

Искусство декларирует с частушечной прямотой: Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем».

---

[2] Цит. по кн.: Марьямов А. Довженко. М., 1968, с. 41.

Впрочем, само искусство лефовцам кажется ненужной, лишней промежуточной станцией. «Так называемые художники! Бросьте ставить разноцветные заплатки на проеденном мышами времени!» — призывал «Леф».

Вертов пророчит: «Мировой пожар» искусства близок».

На руинах художественной кинематографии должны возникнуть «киновещи большого агитационного давления».

Эйзенштейн менее радикален: отвергается не вообще сюжет и не вообще актеры, а старый тип сюжета и старый тип актера.

Пудовкин делает другую «уступку» так называемому традиционному искусству: пользуется, хотя и скупо, психологическими красками. При этих и других различиях есть нечто общее: все маршруты в будущее проложены через зрительный зал. Моторика экспрессивного монтажа организует ритм сердцебиения зрителя. Зритель захватывается в будущее вместе с дедом из «Звенигоры».

Киноаппарат осознается как инструмент перестройки мира и как средство агитационного давления на зрителя.

Киноаппарат для романтиков двадцатых годов — почти реальная «машина будущего времени».

Для традиционалистов, таких квалифицированных, как, скажем, Протазанов и Гардин, он всего лишь средство развертывания традиционных сюжетов. Даже в тех случаях, когда их сюжеты тематически близки тому, что делали романтики и поэты кинематографа. Например, «Сорок первый», «Дворцы и хижины».

Для авторов этих картин киноаппарат остается всегда чисто оптическим инструментом, позволяющим з а г л я н у т ь в будущее или в прошлое в зависимости от сюжета. Ну и, понятно, само это будущее, а также историческое настоящее интерпретируется в соответствии с обыденными представлениями их авторов. Основным выразительным средством остается актер и мелодраматический сюжет, основным материалом — человеческая психология.

Традиционалистов и новаторов разъединяет поэтика, но постольку, поскольку те и другие придерживаются диаметриально противоположных взглядов на формы исторического развития. Речь идет именно о противоположных взглядах на форму исторического развития, а не на содержание, не на цель. Это важно подчеркнуть, потому что в 20-е годы традиционалистам приписывались цели, обратные тем, что были начертаны на знамени нового общества, а в 30-е и затем 40-е уже «новаторы» должны были доказывать свою лояльность по отношению к тому флагу, который был поднят на «Броненосце «Потемкин» и «Броненосцем «Потемкин».

Романтики кино говорят от имени будущего, с высоты бесклассового будущего. Для романтического сознания будущее прекрасно, конкретно, осязаемо, реально. А настоящее — неясно, неопределенно, это то, что должно быть в корне переделано, перестроено, перевоссоздано. Потому реальный, конкретный быт того времени и не стал сколько-нибудь серьезным объектом внимания «новаторов». И стать им никак не мог. В «Мистере Весте» быт присутствует, но в качестве атрибутики киноциркового представления. Так пользуется жонглер для своего номера какой-нибудь кухонной утварью.

«Традиционалисты» ничего не имеют против «остановки в коммуне», но видят ее издалека, неотчетливо и потому представляют на экране то, что оказалось непосредственно в поле зрения — настоящее, даже в том случае, если это фантастическое настоящее, как, например, в «Аэлите».

Граница, разделяющая «романтиков» и «реалистов», как видим, основательна, но, как показывает история кино, не непреодолима.

Традиционалисты-новаторы

Конечно, Протазанов, не снял своего «Броненосца «Потемкин» и, правду говоря, не очень этого и хотел, но его ученик Ю. Райзман после вполне традиционалистской ленты «Круг» ставит фильмы вполне новаторские, выдержанные в духе монтажно-пластического кино — «Каторга» и особенно «Земля жаждет».

Та же метаморфоза произойдет и с Н. Шенгелая, автором «26 бакинских комиссаров», —

классической картины монтажно-поэтического кинематографа, — впрочем, начинавшего когда-то с опытов психологической драмы.

С того же начинали И. Перестиани, М. Чиаурели.

Ту же «выучку» у традиционалистского кино прошел будущий автор «Соли Сванетии».

Начать хотя бы с фильма, в котором он выступал как актер, «Дело Тариэла Мклавадзе». Картина поставлена Иваном Перестиани. В ее основе драматический сюжет не без мелодраматических поворотов. Непутевый, а как потом выяснится, и беспутный молодой князь разбил счастье скромного, доброго учителя: он домогается его жены. Молодая женщина умирает. Учитель убивает виновника своего несчастья.

В основе другого фильма —«Гюлли», поставленного Л. Пушем и Н. Шенгелая, — в нем М. Калатозов принимал уже участие и как сценарист, и как оператор, — история о девушке-мусульманке; полюбившей юношу христианина. На этот раз возможное счастье разбивается о стену, сложенную из религиозных предрассудков. Гюлли погибает при попытке преодоления этой преграды.

Миора — героиня «Цыганской крови» (Калатозов — один из сценаристов и один из операторов, режиссер — Л. Пуш) — сталкивается с преградой, именуемой «кровная вражда», и одолевает ее вместе со своим возлюбленным.

Это сюжеты с ясно выраженным романтическим акцентом, но предполагающие основательную психологическую аргументацию, пристальное внимание к подробностям и особенностям человеческих характеров. В фильмах есть и то, и другое. Но нельзя не заметить, что элементы прозаического повествования приходят в определенное противоречие с сюжетными коллизиями, получающими разрешение в романтическом духе.

Самый фильм — попытка романтизировать вполне конкретную социальную коллизию, сообщить ей общечеловеческий масштаб. По мере приближения к развязке все менее подробными делаются бытовые приметы реальности, психологические мотивировки поступков героев, их характерные черты. Князь обращается в дьявола, учитель — в мученика. Житейский случай, погребенный на стеллажах судебного архива, приобретает на экране привкус легенды.

Этот же привкус еще сильнее будет ощущаться в «Гюлли». Здесь сюжет оперирует вечными нравственными категориями — любовь, верность, счастье, долг. История любви девушки-мусульманки и юноши христианина дана как легенда о любви. История по возможности очищена от бытовых и социальных подробностей.

Романтические чувства ищут способа и возможности излиться. И изливаются в привычных, подходящих для этого случая сюжетах. В сюжетах о роковой любви, о роковой вражде, о роковой гибели...

Любовь кажется не только единственно достойным предметом внимания романтики, но и единственно возможной формой его существования, его бытия. И если по какой-либо причине любовь не настигла поэта в душе, то он ее сочиняет, как это сделал в свое время Рыцарь Печального образа.

Как это делают в двадцатые годы грузинские поэты экрана Н. Шенгелая, И. Перестиани, М. Чиаурели, М. Калатозов.

«Цыганская кровь» — сочиненная страсть.

Цыганская жизнь с давних пор — заповедник романтических чувств, эмоций, идеалов...

Она в надежной тени стойкой и давней литературной традиции, освященной именами Пушкина, Толстого, Горького.

Ну и, понятно, сама картина оказалась в тени этой широкой густой тени... Могучи натуры героев, в которых кровь закипает сразу и бурлит до старости, и передается по наследству детям, которым также суждено кипеть и бурлить до самых крайних своих дней.

Романтический сюжет обострен экспрессивным поведением камеры. Слишком заметным делается ее посредничество. Здесь, пожалуй, впервые Калатозовым осознается выразительность нижнего ракурса. Планы цыгана Мурдо, взятые с нижней точки, «приподымают» героя над землей и надо всем земным. И впервые, вероятно, оператор понимает цену движения, пока внутрикадрового. Это можно почувствовать в сцене скачек, в сцене танца.

Камера субъективируется, и это новая попытка изменить маршрут сюжета, провести его через зрительный зал...

Попытка опять же не последовательная.

Вообще картинам, подобным «Гюлли» или «Цыганской крови», историки, как правило, не придают сколько-нибудь серьезного значения. Их слабости и несовершенства кажутся вполне очевидными, но, впрочем, извинительными на фоне совершенства последовавших за ними картин. Отсюда снисходительная интонация в отношении к ним. Между тем они по-своему интересны и даже необходимы.

Они интересны не только тем, как нарождаются элементы новой поэтики, но и тем, как новое мироощущение пытается выразить себя в рамках старой художественной системы. И не может. Приходится «выкипячивать, рифмами пиликая, из любовей и соловьев какое-то варево».

Приходится романтическое умонастроение мотивировать стечением сначала бытовых, затем социальных, затем внеисторических обстоятельств. Приходится выражать их через психологические коллизии. Последние сбивать, сжимать в знакомые мелодраматические сюжеты. Последние — иллюстрировать, расцвечивать искусством кинозвезд, рвать страсти, выжимать слезы, исторгать гнев, извергать смех...

Получалось «варево» из «выкипяченных» чувств.

Между тем «улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать».

Примеры из литературы и театра

Маяковский вспоминал о Блоке: «...в полупустом зале, молчавшем кладбищем, он тихо и грустно читал старые строки о цыганском пении, о любви, о прекрасной даме, — дальше дороги не было».

Дорога была, но тяжко одолимая, как дорога через высокий горный перевал.

Ею идут «Двенадцать» Блока. Здесь есть «старые строки» о любви, о ревности, о боли — они просеяны в частушечном гомоне, в площадной брани, они рифмуются с корчами «безъязыкой улицы».

Не слышно шума городского,
Над Невской башней тишина,
И больше нет городового —
Гуляй, ребята, без вина!

Поэт, вслед за человечеством, опережая человечество, сводит счеты со старым миром: «Старый мир, как пес безродный».

Путь тернист еще и потому, что со старым миром нельзя рассчитаться вчистую.

И старую поэтику не отменишь вдруг, не оставишь за порогом нового искусства. Она для поэта — аналог старого мира.

«Старые строки» сгорают заживо в объятом пожаром сердце поэта. «Каждое слово, даже шутка, которые изрыгает обгорающим ртом он, выбрасывается, как голая проститутка из горящего публичного дома».

Спасение в том, чтобы душу над пропастью натянуть канатом, чтобы распять себя на кресте...

Поэзия Маяковского уже в дореволюционную пору обнаруживает направление движения: от драматизации любовной коллизии до ее полной отмены.

В «Войне и мире» сюжетной мотивировкой служит само историческое событие. Но переход к новой мотивировке свершился через доведение до крайности прежней, традиционной. До ее самосожжения.

Точно так же происходит переход к построению, где традиционный лирический герой уступает место многомиллионной массе. К «150 000 000» — через гиперболизацию лирического «я».

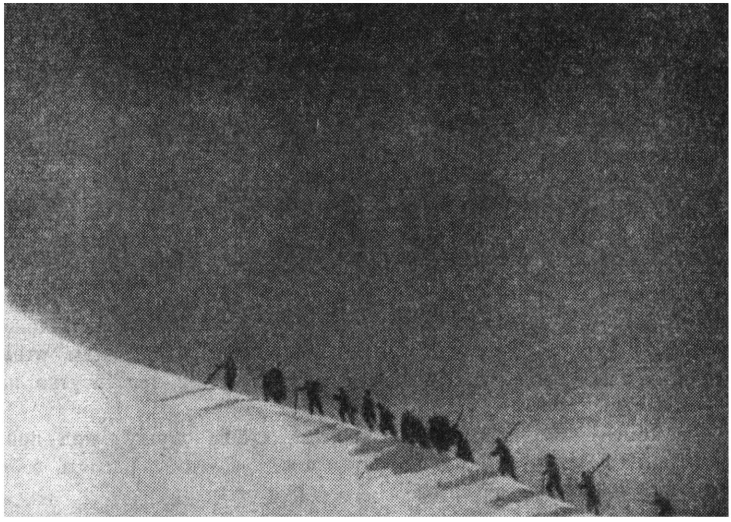
И к исторической теме путь пролегал через расширение сферы лирического переживания.

И к документальной объективности — через нарастание субъективных элементов.

Движение поэтики Маяковского начала века, ее изгибы, повороты, отмирание одних элементов, возникновение других — все это затем будет повторено, продолжено советским романтическим искусством в 20-е годы.

В спектаклях Мейерхольда уже послереволюционной поры старые сюжетные схемы стоят обгорелыми каркасами.

У Эйзенштейна в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» психология «вы-



«Соль Сванетии»

брасывается проституткой» из горящего традиционного театра. Герой со сцены перебирается на экран и балансирует над пропастью натуры.

«Стачка» уже держится масштабом исторического деяния и энергией монтажа.

В театре и кино того времени массовка становится протагонистом, толпа — коллективным героем.

Кулешов пользуется приключенческой интригой как стартером: «заводит» динамичное кинематографическое зрелище — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».

Вертов опирается только на объективный материал, но тем свободнее, тем энергичнее в обращении с ним. Камера субъективируется именно оттого, что объективируется художественный материал. Сюжет в его лентах не отменяется, как полагали сам Вертов и теоретики «ЛЕФа»; он существенно видоизменяется — он выражает отношения романтика с миром более непосредственно, прямо, чем это, скажем, сделано в «Мистере Весте».

И «Шагай, Совет!», и «Человек с киноаппаратом» — ленты о революционной изменчивости мира. Оператор потому и попадает в кадр, что он само воплощение воли к революционному преображению мира. Его инструмент — киноаппарат — аналог того инструмента, которым может быть перевернут, перестроен мир.

Идет овладение человеком как инструментом и миром как материалом.

С космической высоты геологическое строение земли виднее: видно, как связаны, сопряжены массивы и подводные хребты, те или иные породы, материковые пластины. Под покровом зеленых ковров долин и лесов, снежных шапок обоих полюсов, водной мантии великих океанов просматривается структура планеты.

Видеть соотношения, связи явлений и вещей, далеко отстоящих друг от друга, — привилегия общего взгляда.

С высоты сегодняшнего времени видно, что Вертов связан не только с Маяковским, но и с Блоком, со старой поэтикой.

Видно, что «Соль Сванетии» сопряжена не только с достижениями новаторского кино, но и с образцами кинематографа традиционного. Просто переход от «Цыганской крови» к «Соли Сванетии» столь стремительно резок, что некоторые его звенья остались незамеченными.

И оттого еще более усилилось впечатление стремительности этого взлета.

Сюжет меняет ориентацию

Автор сценария «Соли Сванетии» С. Третьяков умел «сжигать» традиционные сюжетные постройки. По его переделке заурядной мелодрамы Мейерхольд ставит патетический спектакль «Земля дыбом».

В другой их совместной работе — «Рычи, Китай» — «безъязыкой» корчится психология.

Сергей Третьяков принимает участие в работе над сценарием «Элисо», который затем реализует Н. Шенгелая — соавтор сценария «Гюлли».

Именно рядом с «Гюлли», в сравнении с «Гюлли» проступают особенно наглядно черты и контуры новой поэтики. В повести А. Казбеги «Элисо», легшей в основание сценария, та же коллизия, что и в «Гюлли»: преграда религиозных предрассудков, делающая невозможным счастье влюбленных — юноши христианина и девушки мусульманки.

Авторы «Гюлли» сделали все, чтобы обострить эту коллизию.

В «Элисо» она сдвигается на периферию сюжета. Несбывшаяся мечта о счастье Элисо и Важиа — только одно из последствий исторического хода жизни. Оно в ряду других. Оно в тени прочих. Люди сгоняются с родных мест. «Элисо» — картина о сопротивлении, о том, что может быть противопоставлено историческому року — о коллективной воле.

Вот ее спонтанное выражение: чеченцы опускаются на землю перед ворвавшимися в селение казаками. Кони человечнее своих всадников — они останавливаются перед посевом живых тел.

Вот ее стихийное буйство: эпизод поджога аула.

Вот ее сознательный рост: танец на горном перевале.

Получилась картина о коллективизации воли и эмоций.

Естественно, что герои получают «особое задание» в структуре произведения. Крупные планы персонажей включены в монтажные фразы, как междометия, как знаки препинания.

Сюжет в целом меняет ориентацию: акцент с описательно-повествовательных средств переносится на музыкально-пластические.

«Красная палатка»

Вообще, для романтического направления тех лет эта переакцентировка почти правило, эстетическая норма. В театре и у Мейерхольда, и у Таирова, в кино и у Эйзенштейна, и у Довженко литературный сюжет переплавляется в музыкально-пластическую композицию, разумеется, не всегда с одинаковой полнотой и последовательностью.

Конечно, в «Элисо» повествовательные приемы традиционного литературного сюжета еще очень существенны и чрезвычайно важна фабульная сторона картины — без того и другого почти неуловим смысл фильма.

В «Броненосце» или в «Звенигоре» фабульная цепочка событий может быть изложена отдельно, как либретто в программе к балетному спектаклю. А масштаб событий и героев, их оценка, отношение к ним, напряжение конфликта, его разрешение — все дается через пластику и ритм, через тональность световых решений, через соотношение крупных и общих планов. Это — как в поэзии, когда ритмико-мелодическая основа начинает доминировать над словесно-понятийным материалом. Характерна известная запись Эйзенштейном первого впечатления от «Звенигоры». Автор «Броненосца» отвлекается от фабулы, от причинно-следственной связи событий и с непосредственной живостью вовлекается в музыкально-поэтическую стихию изображения.

Музыка всегда была самым обиходным и самым универсальным языком для романтиков всех времен и народов. Как математика — для естественных наук.

Она стала языком для искусства двадцатых годов.

С той же необходимостью, с какой история стала его предметом.

Переключение

После «Цыганской крови» молодой оператор в сотрудничестве с Нуцой Гогоберидзе монтирует из роликов старой и новой хроники полнометражный документальный фильм «Их царство». Фильм не сохранился, и мы судим о нем по свидетельствам историков.

Другое название картины — «18—28». Берется десятилетняя история послереволюционной Грузии. История дана через столкновение действительности меньшевистской Грузии и новой социалистической республики. Старая хроника времен господства национальных божков и царьков, идеологов меньшевизма, с их фразерством и политическими амбициями, представлена на экране сниженно, иронически. Цветистая риторика ораторов сменялась на экране кадрами сожженных деревень; игры на национальных чувствах народа — заигрыванием с генералами Антанты. Затем ироническая часть ленты сменяется патетическими кадрами во славу тех преобразований, что произошли в Грузии после того, как сюда пришла Советская власть.

Рецензенты, писавшие по выходе картины на экран, видимо, не без оснований указывали на ее связь с лентами Вертова и Шуб. Основанием было сходство приемов подачи и интерпретации хроникального материала. Но дело было, как сегодня очевидно, не столько в общности известных приемов, легко поддающихся имитации, сколько в общности самочувствия и самосознания и Вертова, и Калатозова, и их предтечи — Маяковского.

История может быть ускорена, как бег кадров на экране. Картина была, видимо, своего рода самоутверждением поэта-романтика. История нужна как поприще приложения своих сил. Она нужна для сравнения. Выясняется объем легких, мощь голоса, острота зрения.

Отсюда экспрессия выразительных средств. В отзывах на фильм проскальзывает упрек, адресованный последней его части, где, на взгляд критиков, чрезмерно увлечение съемками машин, их деталей и неоправданно забвение живого человека... Между тем машина скорее всего дана поэтом как метафора собственного могущества. И то, что последние кадры, изобретательно организованные монтажом, звучат как музыкальные аккорды, лишний раз свидетельствует в пользу того, что все это машинопоклонничество — поэтический прием. Машинерия, техника для Калатозова такой же поэтический материал, как природа с ее экзотическими образцами для романтиков минувших лет.

Поэзия машины, так ясно просматривающаяся в ее эстетизации и апологетике искусством двадцатых годов, прямо и непосредственно связана с романтическим идеалом совершенного человека. Скорее всего непосредственно и прямо им порождена. Поэтому когда мы видим в лентах Вертова «увлечение съемками машин и их деталей», то правильнее говорить не о «забвении живого человека», а о его особом понимании. Тем более что в той яростной апологетике машин, которой были пронизаны ленты Вертова, слишком был заметен живой человек — сам автор, Дзига Вертов.

То же самое, по всей вероятности, можно сказать и о фильме «Их царство». И здесь человек с киноаппаратом остался не просто хроникером, но стал действующим лицом — лицом деятельным, субъектом истории.

Художественная логика фильмов, где начинает превалировать экспрессия монтажа, такова, что по мере ограничения роли человека в кадре расширяется и обостряется значимость человека за кинокамерой. Последний сам становится художественным приемом.

Теперь не только мир, но и сам поэт годен для издавания басистых звуков.

Переход в «документальное кино» подготовлен развитием художественных принципов, тесно связанных с ростом и становлением романтического сознания. Переход происходит через обострение мелодраматических коллизий и отказ от них как неэффективных, через ограничение психологических средств и через расширение сферы лирического переживания, в которую оказываются включенными мир и историческая реальность; лирическое «я» поэта резко гиперболизируется и отождествляет себя с человечеством.

Лирический герой Маяковского ощущает себя не просто историческим деятелем — человеческая история только краткий миг на циферблате вечности, история ему по щиколотку. Он осознает себя легендарным, былинным персонажем. Ему по росту вся Вселенная («Эй, вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!»). Его поприще: вся природа — одушевленная и неодушевленная, вся цивилизация — историческая и доисторическая, вся громада вечности — от края прошлого до бескрайних просторов грядущего.

Лирический герой в ленте «Их царство» — историческое лицо. Он непосредственно участвует в тех событиях, о которых свидетельствует и судит. Но силы чувствует такие, что мог бы перевернуть, перестроить весь мир, а не одну его полоску, сползающую глубокими расселинами и живописными долинами с обледенелых вершин Кавказа к теплому Черному морю.

И есть точка опоры — революция.

И пришла пора для вызова Небу и Недрам.

Сотворение мира

Место действия фильма «Соль Сванетии» — точка в масштабе земного шара. С ее обозначения на географической карте начинается лента. Вокруг точки, чтобы ее можно было заметить, обводится кружок. А затем созидается реальное пространство Сванетии, которое не имеет видимых границ... и кажется нереальным.

Так близки земля и небо — мы видим ледники, низкие облака, проткнутые шампурами гор...

Так далеки земля и небо. Взгляд, брошенный с высоты, долго соскальзывает с ледников на уступы гор, на дно долины.

Так быстры облака, роящиеся над головой, точно летящее небо...

Так стремительны ручьи, кувыркающиеся вниз, в бездну земли...

Здесь в обнимку зима и лето... В один день июльская жара сменяется январским снегопадом, чтобы тут же согнать его прочь.

Похоже, что земля в этом месте ближе всего подкралась к космосу.

Похоже, что здесь обнажились каменные недра.

Сванетия дана как праматерия земли. Ее пространство — особое мифологизированное пространство.

Дальше показано, что оно отгорожено от земли обетованной — оскал гор, утыканных редкими зубьями — башнями.

Показано для примера, как в былые времена огрызался край, если сюда приходили незваные гости... Пришельцы забрасывались камнями, осыпались стрелами... Для примера дуло обреза с экрана наведено прямо на зрителя.

Потом мы видим, как внутри организован этот мир — как он кормит, одевает и обувает себя... Показан быт и труд. Кров над головой, и ложе под спиной, и крест, воткнутый в грудь могилы из камня. Каменные орудия производства, каменные предметы производства.

Небольшие селения разъединены мутными потоками горных рек и повязаны веревочными мостами.

И повязаны религиозными установлениями и древними поверьями. И общим интересом — быть. И общей опасностью — не быть.

Классовая рознь едва обозначилась, и не она движет этот доисторический мир. Здесь движущие противоречия — природные. Пресные реки, питаемые ледниками, промывают землю, вымывают из нее соль, за которой приходится спускаться в долины.

Община перекрывает дорогу и нуждается в ней. Как человек — в хлебе и соли.

Община, как всякий живой организм, не может не расти. А рост для нее гибелен. Поэтому здесь похороны — праздник. А рождение и все, что с ним связано, отмечено ужасом проклятия.

Мир разрываем этими противоречиями изнутри.

Показан тупик его эволюции и выражена потребность его в революции.

Революция понята как спасение, как единственно возможный способ выживания, как единственное реальное средство разрешения природных и исторических коллизий.

Сопротивление материала

Впоследствии Калатозову придется выслушать от критики, вместе с восторгом, упреки в преувеличении «географического фактора», определяющего развитие конфликта. Упреки эти, как теперь всем понятно, были издержкой вульгарного социологического подхода к явлениям художественной культуры. Впрочем, объективности ради надо сказать, что автор «Соли Сванетии» их принял. Хорошо, что после того, как фильм был отснят и смонтирован.

Географическое положение Сванетии — действительно важный конструктивный элемент фильма. Берется жизненный материал, который должен быть подвергнут революционному воздействию с предельным, максимальным коэффициентом сопротивления, как, скажем, берется скульптором камень для изображения живого цветка. Реальная, документальная Сванетия нужна как образ Праземли. Ее история — как образ Праистории. Ее быт — как нечто первозданное и навеки данное.

Легендарным, былинным становится не только пространство картины, но ее время, для которого нужен циферблат, рассеченный не на минуты и часы, а на годы и столетия.

Обыкновенно горы и прошлое — надежное, к тому же последнее прибежище романтиков. Здесь оно — трудовое поприще.

Коэффициент сопротивления, обусловленный географическим фактором, умножен выразительными приемами съемки и монтажа. Острыми ракурсами и продолжительными панорамами снизу вверх и сверху вниз приподнят этот край над уровнем моря еще выше, чем он стоит в действительности. Контрастная светопись придает ему колорит, обособляющий его в реальности. Монтажная экспрессия сгущает его среду. Крупный план обращает любую подробность в символ.

Кадр эпичен в каждую секунду своей протяженности, в каждое мгновение мерцающей, вибрирующей жизни луча проектора. Остриженная голова свана становится подобной скошенному ячменному полю. Нить овечьей шерсти на старинном ткацком станке подобна лучу света. Любому бытовому или трудовому занятию сообщен эпический размах, патетическая значительность — будь то скалывание каменных плит или стрижка овец, или молотьба ячменя, или переход по веревочному мосту через горную реку, с одного ее берега на другой.

Труд жителей Ушкульской общины страшно непроизводителен и допотопен. Но вместе с тем это занятие для былинных героев. И потому он точно так же легендаризирован, как и сам Ушкул.

Былинное занятие — втаскивание на отроги Ушкула мешков соли.

Потому что соль — как суть.

В ее отсутствии — угроза небытия.

Асфальтированная дорога, разматываемая катком, — дорога в будущее.

Открывающаяся на экране реальность метафоризируется во всех направлениях.

Она поднимается над собственным уровнем.

О параллелях, которые пересекаются не в бесконечности

«Соль Сванетии» — художественный фильм, выполненный в документальном жанре.

Есть документальные фильмы, снятые с привлечением средств художественного кино — актера, инсценировки, вымышленной интриги, поставленной сцены.

Граница между документальным и художественным кинематографом видовая. Что искривляет эти две параллели, так это жанр.

В жанре порой один вид кинематографа принимает форму другого, оставаясь собой.

Знаменитые ленты Вертова одеты в жанровую форму документального кино, которая, впрочем, не может скрыть их художественной природы.

Сам Вертов, стремясь противопоставить себя традиции, определял свои фильмы, как «неигровое» кино. Соответственно, то, что делалось, скажем, Эйзенштейном, не говоря уже о Протазанове, называлось «игровым кино».

Терминологическая сторона вопроса, как нетрудно заметить, уязвима. Потому что в лентах Вертова игровых моментов было не меньше, чем у Эйзенштейна; просто носили они специфически выраженный характер.

Вертов придавал оппозиции «игровое — неигровое» тотальный характер. Между тем если она и имела смысл, то главным образом в отношении материала, который брался за основу. В «игровом» кино это была вымышленная история с вымышленными персонажами, в «неигровом» — реальные факты. Но и в том, и в другом случаях «материал» подвергается радикальной перестройке, правда, разными средствами. В первом — это сюжетная интрига, экспрессивный монтаж, актерская техника, декорационное оформление. Во втором — только монтажные средства, только приемы операторской съемки. И неизвестно, в каком из этих случаев материал подвергается более радикальной переработке.

Во всяком случае, документальные ленты Вертова кажутся не менее вольными фантазиями на тему действительности, чем художественные картины, скажем, Довженко.

«Неигровое» кино может быть художественным.

«Неигровое» кино становится художественным в тот момент, когда его документальный материал перестает быть только предметом, содержанием картины и служит как выразительный прием и средство [3].

В фильмах Вертова материал, взятый таким, как он есть, под воздействием камеры и монтажа обнаруживает тенденцию к расширению своего смыслового значения, то есть обнаруживает тенденцию к иносказательности. Подобно тому, как это происходит с историческим материалом под воздействием драматургической техники.

Вертов приподнимает материал над собственным уровнем.

Установка на документальную фактуру материала, центрирование ее в сюжете романтического произведения тех лет более всего и связано, как это видно из поэзии Маяковского, с ощущением поэтом-романтиком своего всесилия и могущества, с верой в инструмент, которым владеет, и в цель, во имя которой владеет словом ли, сценическим ли пространством, кинокамерой ли.

Мир поэтому и «годен для издавания басистых звуков», что он у поэта в руках. Он такой инструмент, как губы, как сердце, как позвоночник.

---

[3] Подробнее об этом сказано в нашей статье «Материал жизни — материал фильма». — «Искусство кино», 1980, № 9.

Предреволюционная поэзия Маяковского стоит вся в лесах исторических ассоциаций и географических метафор.

То же самое можно сказать о поэтическом кинематографе двадцатых годов.

В тени романтизма Маяковского лежит лефовская теория фактографии.

Вертов стремится переоборудовать кинематограф из «фабрики грез» в фабрику фактов.

Переход от историко-революционного материала к современной фактографии естествен и даже необходим в рамках романтического искусства.

Поэты-романтики во все времена искушаемы желанием бросить писание и делать дело. Или заняться таким литературным трудом, который прямо и сразу побуждает к действию, поступку... Быть агитатором, прокламистом, публицистом.

«Стачка» задумывалась как инструктаж по тактике и приемам стачечной борьбы.

Довженко мечтал о том, чтобы по фильму принимались постановления правительства.

Нужен как можно более прямой, короткий, минуя все промежуточные формы и инстанции, путь превращения энергии слова в энергию поступка.

Фактография и отвечает этой потребности.

Рядом с Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко работает Вертов.

«Неигровая» лента (в старом понимании этого термина) логическое продолжение, следующая ступень развития поэтики романтического кинематографа, прежде опиравшегося большей частью на историко-революционный материал.

Переход от историко-революционного жанра к фильмам, посвященным практике социалистического строительства, у Эйзенштейна и Довженко связан с переменой не темы, а материала. Темой «Старого и нового» остается революция в столь же широком смысле этого слова, в каком она была темой «Броненосца».

И Райзман и Калатозов в силу логики романтического искусства совершают переход от историко-революционного жанра к документальному — жанру, который позволяет с большей наглядностью выявить идею революционного развития.

Отсюда «географический фактор» и пафос его преодоления.

Кроме того, не нужны опосредующие идею элементы — вымышленные персонажи, которые бы олицетворяли различные ее стороны. Излишня система, в которой устанавливается их взаимосвязь и взаимоотношения, то есть интрига.

Довольно того, что есть массив реальности, который взывает к перестройке и преображению.

Буря и натиск

Сюжет «Соли Сванетии» заключает в себе довольно разнообразную информацию: сведения географического, исторического, этнографического порядка, а также социально-общественного характера. Можно даже заметить, как она распределена внутри картины. Первая часть — это географический очерк, затем экскурс в историю. Потом — этнография и быт. Наконец и под конец — кадры о том, как прорубается дорога в Верхнюю Сванетию, то есть рассказ об историческом будущем.

Впрочем, эта фактическая сторона фильма (по-другому фактография) сама по себе малозначаща.

Она в картине дает опорные пункты для развертывания пластико-ритмического зрелища. Таковым, скажем, становится простой трудовой процесс — пряжа нитки на старинном станке. Или еще более простой — ручная вязка. Монтажная фраза во всех случаях строится таким образом, что ее информационная цель сгушевывается, затемняется, а подчеркивается эмоциональная сторона дела. Сверхкрупный план нити и спиц, снующих в старушечьих руках, размывает реальные границы предметов, делает их предельно абстрактными. В это мгновение объект съемки замещается его ощущением, ярко аранжированным светописью и экспрессивным монтажом. Нам вроде бы говорят о том, как архаичен и непроизводителен этот труд, и предлагают

воочию убедиться в том, а мы проникаемся лирическим настроением. Говорят словами титров, а музыка изображения переворачивает их смысл.

Переворачивают смысл кадры, где горцы скалывают плиты для жилища: формально они о том, как изнурительно обессиливающее сражение человека с камнем, а реально — они во славу мощи человска. Скульптурные тела, взятые камерой с нижней точки, как скалы. И бьются они в ускоряющемся ритме о скалы, взятые камерой с нижней точки.

Фабула сжигается во имя сюжета. Так тепловая энергия умирает в электрической.

Пластическая драматургия подчиняет себе фактографию с той полнотой, с какой это обыкновенно делает драматургия музыкальная — абсолютно.

Географическое положение Сванетии — первый рубеж, что отделяет и отдаляет этот невымышленный, но столь необычный и оттого кажущийся искусственным мир.

Второй — его история, очерчивающая границы Сванетии уже не в пространстве, а во времени.

Натуральное хозяйство сванов делает эти границы особенно надежными и предельно замкнутыми.

Тема замкнутости, отъединенности этого края земли, углом гор упирающегося в круг неба, дана зловеще нарастающей. Его обособленность тотальна. В экспозиции, в первых частях ленты преобладают статичные планы, медленные плавные панорамы, подчеркивающие монументальность обособленного, самодовлеющего мира. Движение лишь в нескольких местах, лишь ненадолго, короткими планами летящих облаков разрывает эту плотную массу застывшей неподвижности.

Потом, по ходу ленты, ближе к кульминации оно все чаще возмущает плавность повествования по самым разным поводам... Бросание камней, стрижка баранов, вязание, скалывание плит... Но всякий раз движение в кадре осекается, как бы спотыкается об эпическое спокойствие статичного плана. Так, суетливое снование спиц в заскорузлых руках старухи сменяется ее крупным планом, олицетворяющим нечто вневременное... Так, мелкая, бытовая ситуация — стрижка сванов — заключена в композицию кадра, где доминирует могучая средневековая башня... В конце стремительного снегопада восклицательным знаком поставлена панорама успокоенной снегом Сванетии. О медленность, с которой старый сван со своим ослом пересекает реку по веревочному мосту, разбиваются набирающие скорость ее мутные волны.

Движение впадает в неподвижность. Оно ее питает.

Первая попытка ее взорвать — в кадрах, где показано перемалывание ячменного зерна. Волы, приводящие в движение жернова, описывают круг за кругом... Прежде камера в основном фиксировала внутрикадровое движение, не ритмизированное монтажом, не деформированное встречным движением самой камеры: основными выразительными приемами были ракурс и освещение. Теперь камера обретает подвижность. Сначала она становится на точку зрения человека, который меряет круги, отчего вся громада земли медленно, нехотя поворачивается раз, другой... Затем камера отождествляет себя с человеком, у которого закружилась голова и, стало быть, закружился мир. Здесь впервые движение получает скорость, заданную ритмом монтажа. Планы даются все более укороченными. Они уже ничего не обозначают, кроме нарастающего ускорения... А затем снова полная остановка, абсолютная статика, смерть движения...

Иллюзорный, воображаемый бунт против неподвижного каменного века кончается ничем. Но он как предупреждение и пролог к главным событиям.

Только теперь возникает мотив, который вскоре станет доминирующим в ткани картины.

Белая, как соль, земля — без соли. То, что уносят горные реки, люди снова и снова взваливают на плечи гор. Короткая цепочка людей одолевает склон за склоном. На общем плане движение едва уловимо. А на крупном плане женщина с грудным ребенком. Это ожидание.

Ожидание драматизируется. Параллельный монтаж связывает тех, кто с мешками соли

одолевает подъемы, и того, кто ее жаждет. Один из цепочки сванов припадает к снегу. Крупным планом искаженное криком лицо женщины. Оборвавшееся со склонов облако снега прихватывает человека. Затем остановка, торчащие ноги и покойный простор неба. Но движение не убито: человек вновь карабкается по крутой вертикали снежного наста, и теперь лицо на крупном плане изменено криком радости.

Пробита брешь в этом замкнутом неподвижном и неповоротливом, как вечность, мире.

Теперь благодаря монтажу движение приобретает ту поступательность и неотвратимость, которая способна сдвинуть горы.

Тема религии уже существенна не сама по себе, а как мотивировка для развертывания самой динамичной части картины. Монтаж здесь становится основным, если не единственным, выразительным средством. Эпическое повествование сменяется эпической драмой.

Обряд похорон параллельным монтажом противопоставляется мукам роженицы. Похороны торжественны и нарядны. Роды — жестокая нагая реальность. Погребение — праздник, рождение — горе. То и другое события дается длинными планами. Белый траурный дым, густая, плотная процессия на общем плане. Роженица с люлькой, перебирающаяся подальше от людского жилья.

Своим чередом идет обряд: мерно кадят над гробом.

...Роженица, выбиваясь из сил, уползает все дальше.

...Осеняют покойника.

...Муки родов.

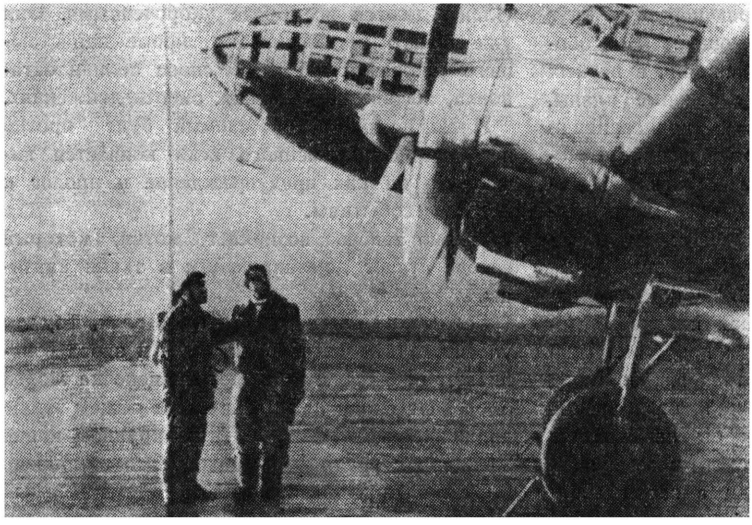
Затем обостряется внутрикадровое движение. Бегущие с гробом люди. Заклание быка. Конь под черным саваном с белым крестообразным кантом, рвущий в беге свое сердце.

Весь этот напор энергии разбивается о кадр новорожденного свана подле обессиленной матери. Мольба о капле воды.

И снова изображение становится подвижным: пьющие люди на похоронах. Опять остановка, статичный план роженицы. И опять вакханалия движения: заливающиеся водой лица, загибающиеся языки горящих свечей, парящий бег коней.

Набирает скорость бег пленки, все более укороченными даются планы обоих рядов событий. Монтаж подстегивает, подхлестывает и без того уже бешеный ритм движения.

Конфликт, который глубоко таился и дол-



«Валерий Чкалов»

«Летят журавли»

го вызревал в недрах этого обособленного и особенного мира, наконец вырвался наружу, приняв открытую форму.

И форма разрешения этого конфликта — движение, которое в той же степени стихийно, в какой и организованно.

Как революция, которая всегда (если это действительно революция) и стихийна и организованна, которая не просто меняет местами слагаемые социальных сил, но переворачивает самый уклад социальной жизни.

В фильме обнажены природные, объективные предпосылки революции. Перед нами легендарная земля, лишенная соли; великое прошлое — будущего; живое — роста; жизнь — смысла.

Все эти противоречия ленты доведены до логического конца. Смерть, которой на заклание отдается все живое — закалывается бык, загоняется конь, умирает новорожденный ребенок, — торжествует. И кадр, венчающий кульминацию картины — женщина, сцеживающая материнское молоко, — воплощение победительного гнета смерти. А вместе с тем в композиции этого кадра заключено столько внутренней динамики, что кажется близким иной исход. Фигура склоненной женщины взята в нижнем ракурсе с максимально возможным укрупнением; на втором плане — низкое небо. Кажется, разогнись ее тело и подымет она на своих плечах свод неба.

Композиция переворачивает смысл изображенного. Изображение на мгновение сковало энергию, которая в следующих кадрах вырвется наружу.

Переход к финалу происходит через план распрямившейся женщины и лозунговый титр во весь экран: «Не хотим рожать! Не хотим землю кормить молоком!»

Скорое строительство дороги, которая вернет соль Сванетии и перевернет жизнь Сванетии, — вариант счастливой развязки этой трагической истории.

...что хорошо кончается

Вариант счастливого конца есть и в «Броненосце...» Эйзенштейна: «Потемкин» уходит непобежденным в открытое море.

Он есть и в «Матери» Пудовкина.

И в «Звенигоре» Довженко.

Счастливая развязка дается здесь вопреки историческому материалу, который лежит в

основе сюжета. Революция 1905 года, потерпевшая поражение, воссоздается на экране как одержавшая победу. Не потому только, что в пору, когда снималась картина, революция уже отмечала десятую годовщину своей победы.

В «Войне и мире», поэме, оконченной Маяковским за год до Октября, два финала — трагический и счастливый. Сначала поэт казнит себя и прошлое, потом возрождает себя вместе с новыми днями.

Может быть,
Дымами и боями охмеленная,
Никогда не подымется земли голова.
Может быть...
Нет,
Не может быть!
Когда-нибудь да выстеклится мыслей омут...

Переход от трагического финала к счастливой развязке дан через повышение интонации. Потом остановка. «Может быть» зависает отдельной строчкой. А затем снова энергичная поступь строк. После неопределенного во времени «когда-нибудь да выстеклится мыслей омут», почти сразу «Голова, закинься, восторженна и горда. Мозг мой, веселый и умный строитель, строй города!»

Дорога в древнюю Сванетию построена «веселым и умным строителем» — воображением художника.

Восторженные кадры финала — о том, как Сванетия, «земли голова», «дымами и боями охмеленная», поднялась.

Счастливый конец здесь условен и одновременно безыскусен, естествен.

Маяковский был художником, который не просто принял революцию: он ее предрек и обосновал. Он проник в сердцевину исторических процессов. Прошлое со всеми его неопровержимыми данностями — войнами, страданиями, бедами, стихийными бедствиями и социальными потрясениями — настолько себя скомпрометировало и изжило, что уже кажется нереальным воспоминанием, чем-то несуществующим. А будущее, при том что оно отдаленное, несуществующее, естественно и логично и потому предстает абсолютно неопровержимой реальностью. Как протокольная запись, как хроникальные кадры, «выстекленные» ритмом монтажа.

«Хеппи энд» — естественный, единственно возможный итог «бури и натиска» в «Соли Сванетии».

В поединке противоборствующих исторических сил власть переходит не просто от одной классовой группировки — к другой, но от прошлого — к будущему.

Человек с киноаппаратом

То, что впоследствии будет названо «невниманием к живому человеку», правильнее будет обозначить, как невнимание к индивидуальному сознанию.

В том водовороте исторических событий, что воспроизводит «Соль Сванетии», индивидуальному человеку просто нет места.

Лица, мелькающие на экране, говорят не о судьбах и чувствах: они символизируют некие общечеловеческие состояния — напряжение, гнев, скорбь, величие. Потому даются предельно обобщенно, почти скульптурно. Потому уравниваются в кадре с прочими объектами съемки — как одушевленными, так и неодушевленными.

Бывает, что буква становится словом и даже фразой. А вместе с тем, не перестает быть буквой, а то и просто звуком в других словах и фразах.

Человек, который вообще-то сам по себе — вселенная, может послужить элементом монтажной конструкции, ритмическим или пластическим знаком, наконец, просто звуком.

Собственно, в этом качестве присутствует «живой человек» и в «Броненосце «Потемкин», и в «Земле», и в картинах Вертова.

Скажем поэтому об отсутствующем в кадре «живом человеке» — человеке с киноаппаратом — и о его роли в сюжете.

Он «выдает себя» уже в первых кадрах — острым ракурсом, неуравновешенной композицией, выбором выразительных ландшафтов, резкостью световых решений, обилием крупных планов. Затем его роль, по мере углубления и расширения конфликта, становится все более весомой, значительной. Обнажив природные, исторические и социальные силы революционного взрыва, он сам приводит их в движение.

Острыми ракурсами человек с киноаппаратом наклоняет горы так, что они вот-вот обрушатся.

Параллельный монтаж довершает дело. Противоборствующие силы приходят в непосредственное соприкосновение.

Расширение роли монтажа, его экспрессия — знак более полного овладения материалом, торжества над ним.

Человек с киноаппаратом поэтому больше, чем только автор ленты — он ее герой. Он — лицо не только реальное, но и вымышленное. А вместе с тем опять же неиндивидуализированное.

Почти демонстративная субъективность человека с киноаппаратом — выражение не личного его характера или особенной в психологическом плане натуры. Она выражение чего-то внеличного.

Камера поочередно отождествляет себя то с высокими вершинами, то с лежащими внизу долинами, то с неподвижной башней, то с камнем, брошенным в расселину, то с теми сванами, что волокут соль наверх, то с теми, кто ее ждет... Это субъективность самой природы, ее материи, каждой ее частицы,

Живые и неживые объекты съемки — они же и субъекты съемки. Все они имеют свои «точки зрения», и каждая из них учтена и интегрирована в общей панораме, которой озирает самое себя природа.

Разрастающаяся субъективность пробивает скорлупу индивидуального и освобождается от нее. И оказывается объективной реальностью.

Переход от гиперболизированного лирического героя к коллективу — к 150 000 000 — свершается в тот момент, когда на Сванетию накатывается лавина строителей. Их поступь ритмизируется динамичным монтажом, который резко активизирует и подчиняет себе эмоции зрителей.

Движение выходит из берегов сюжета и волной накатывается на безбрежный зрительный зал.

Публика включается в число 150 000 000 строителей.

Человек с киноаппаратом — выражение энергии многомиллионного протагониста. Он — воплощение воли к действию.

Но воплощение коллективной воли и потому лицо неиндивидуализированное.

Потому он как господь бог — невидим, но вездесущ.

Конец начала

Романтический поступок — едва ли не самый радикальный способ выяснить пределы человеческой индивидуальности. В эпохи возникновения национальных культур и складывания государственностей вперед выдвигаются героические фигуры, олицетворяющие общие идеалы и цели. Князь Игорь или Роланд — это персонифицированные образы государства и нации.

Буржуазная цивилизация нуждается в героях и тяготится ими. Она тяготится всем, что не имеет прагматической подкладки.

У Нуньеса Бильбао, свидетельствует Цвейг, не было иного способа остаться в живых — как только обессмертить себя открытием Великого океана. Легендарные географические открытия Колумба, Магеллана, Поло свершаются не только на средства купцов, но и в их интересах.

Интересы венецианских, испанских купцов проторили пути в южных широтах. Интересы английских и голландских купцов стимулировали поиски Северо-западного и Северо-восточного путей к берегам Индии и Китая.

Северный полюс поначалу привлекает мореплавателей как точка, через которую проходит кратчайший путь из одного полушария планеты в другое. (В XVII веке считалось, что льды образуются только у берегов Азии и Америки, а сам океан свободен от них. На основании этого предположения и организуется экспедиция Генри Тудзона 1609 года.)

Когда утрачивается деловой, коммерческий смысл покорения полюса, главным раздражителем его завоевания становится национальный престиж.

XIX век ставит перед теми, кто штурмует полюса, научные цели. Нансен, Пири, Скотт, Амундсен, помимо национальных флагов, бе-

рут с собой приборы и инструменты, необходимые для научных исследований.

Одна практическая задача сменяет другую. И, пожалуй, ни разу романтическое путешествие не предстает абсолютно свободным от какой-либо утилитарной задачи. Героический идеализм, каковым оставались в глазах современников подвиги первооткрывателей, экипировался по возможности в одежды прагматические. Их подлинные романтические цели стушевывались, заслонялись теми, что принимал и санкционировал здравый смысл. То есть теми, что имели оправдание в настоящем дне или в ближайшем, обозримом будущем.

И только в роковые мгновения — на краю гибели или в минуту торжества — осознается то, ради чего свершаются рискованные путешествия в эти безжизненные труднодоступные пространства.

●

Американский летчик Бирд, на несколько часов опередив Амундсена и Нобиле, появился над Северным полюсом на самолете, сделал несколько кругов и так описал свои впечатления: «Это было все тоже ледяное блестящее, белое поле с зеленоватыми извилинами расселин. Вот она, эта макушка мира!

... Представьте себе эту захватывающую смесь чувств и ощущений: кружась вокруг полюса, мы на каждом круге меняли время на все двадцать четыре часа, делая «кругосветное путешествие» в несколько минут».

Соперничество с Амундсеном стимулирует решимость капитана Скотта первым достигнуть Южного полюса. В дневнике он записывает то, что обыкновенно пишут на транспарантах: «Вперед, во славу отчизны!» Но на полюс он приходит вторым, после Амундсена, чтобы засвидетельствовать славу отчизны норвежского полярника.

Сделав это, он вопрошает в дневнике: «Все труды, все лишения и муки — к чему?» И отвечает себе: «Пустые мечты, которым теперь настал конец».

В минуту крушения честолюбивых надежд Скотт почти раскаивается, по крайней мере сожалеет о жизненном выборе.

Перед лицом смерти — принимает его до конца, со всеми муками и лишениями, со всеми трагическими последствиями.

Он принимает эту страну «ужасающего однообразия» не потому, что она призвана была удовлетворить его честолюбивые помыслы, но потому, что она оказалась по мерке его героической натуры.

Марко Поло сносит лишения и муки, рискует жизнью, разведывая торговые пути для богатеющей Венеции и во имя процветания своего торгового дома. Но затем выяснилась цель, которую отважный венецианец не ставил, но которой достиг.

Открывая, как велик и разнообразен мир, он перевоссоздал себя по меркам этого мира. И на закате дней томится не только в тюрьме враждебной Генуи, но и на свободе, в родной Венеции.

Его последний романтический поступок — книга о том, что он повидал за стенами торгового дома купцов Поло.

Она — воспоминание о жизни, прожитой на просторе. Но современникам казалась грезой о сказочных далях, созданных прихотливым воображением, обжитых вымышленными героями и несуществующими народами.

Кругосветные путешествия и покорение полюса — самый верный способ сравняться с богом, господствующим над временем и пространством. В ряд с великими географическими открытиями времен Возрождения надо поставить столь же великое гуманитарное открытие, которое заключалось в том, что человек равен Вселенной.

И есть у человека еще один путь перевоссоздания себя по меркам Вселенной — это овладение историческими силами.

И в то время как мечты одних романтиков устремлены к осевым точкам планеты, взоры других обращены к осевым точкам общественно-политических систем.

Наполеон, олицетворяющий собой полюс власти, всемогущества, надолго захватывает воображение романтиков, смеющих надеяться и желать стать хозяевами собственного положения.

Привлекательной оказывается не только вершина, привлекателен путь к ней.

В глазах сорелей и растиньяков фигура Наполеона обладала романтической притягательностью не только на вершине общественной пирамиды, в ореоле всех возможных атрибутов власти, но и в тот момент, когда он еще у подножия этой пирамиды. Именно сама коллизия превращения маленького капрала в великого Бонапарта сделала это историческое лицо ключевым образом романтического сознания XIX века. Она сделала наглядным расширение границ индивидуального.

Впрочем, довольно скоро, в том же XIX веке, Наполеон будет символизировать иллюзорность овладения историческими силами. XX век его окарикатурит. И романтический герой Маяковского поведет Наполеона мопсом на цепочке.

Великие подвиги, как на географическом, так и на историческом поприще, расширяли границы индивидуального, испытывали их на прочность и основательность. Но они же обнаружили небезграничность индивидуального.

Романтизм питает, стимулирует индивидуализм и питаем, поддерживаем им.

Романтизм 20-х годов в советском искусстве — явление особого рода.

Революция — не только способ овладения историческими силами, но и средство разрушения окостеневших, окаменевших границ индивидуального.

Когда человек в «Мистерии-буфф» указал дорогу в «царствие земное» и исчез, то каждый из тех, кто ему поверил, с восхищенным недоумением обнаружил пророка в себе.

«Нечистые» движимы по дороге революции энергией общего ритма. Спектакль Мейерхольда был организован так, что «дух невменяемый» вселялся и в публику.

Революционный романтизм питаем коллективным сознанием и питает его. В этом необычность и самобытность искусства 20-х годов. Идея коллективизации безраздельно доминировала тогда в общественном сознании. Коллективизация труда, быта, эмоций, мысли, наконец, самого сознания. «Дух невменяемый» без имени и отчества был всепроникающ. Лишенный индивидуальной скорлупы, он обобществляется в делах, мечтах, вещах, в движении...

Он проникает в кино, следствием чего стали картины, примечательные в тематическом плане — «Земля», «Старое и новое». Николай Шенгелая после «26 комиссаров» предполагал экранизировать «Поднятую целину». Но дело не только в обостренном интересе самых разных художников к теме коллективизации деревни. На деле тема была гораздо шире того жизненного материала, что непосредственно привлекался авторами: это можно ясно почувствовать в фильмах с иным составом материала. Например в «Иване» или «Аэрограде». Или в «Симфонии Донбасса». Или в картине, посвященной новому быту — «Кружевах». Везде идея коллективизации выражена с избыточностью, не оставляющей сомнений относительно увлеченности ею авторов. Она организует содержание фильма и его поэтику.

Она организует и формирует особенным образом романтическое мироощущение, на фоне которого только и можно понять искусство тех лет.

Романтизм «Соли Сванетии» — коллективизированное чувство. И одновременно коллективизированный долг. И нет здесь дилеммы, неизбежной в тех случаях, когда речь идет о чувстве и долге индивидуума. Здесь одно — продолжение другого.

Поступок в «Соли Сванетии» не требует психологических мотивировок — довольно мотивировки общесоциальной. Довольно стать частицей без имени, без отчества общего потока, чтобы его совершить.

И потому не нужна здесь броня характеров, чтобы сохранить и сберечь романтическое чувство. И не нужны русла судеб, по которым оно могло бы разлиться, стекая в жизнь.

Романтический горизонт чист, он не сулит награды достигшим его, но и не требует от них подвигов самопожертвования.

Цель не требует надличного героизма (того, на который оказался неспособным Нобиле и на который отважился Мальмгрен), потому что она изначально внелична. Потому, что

она в «Соли Сванетии» достижима не ценой победы над собой, над своим естеством, над своими слабостями, эгоистическими побуждениями, душевными склонностями. (Ценой, которой оплачивались подвиги Амундсена, Скотта, Мальмгрена.) Потому что она достижима благодаря гиперболизации своего «я», отождествлении своего «я» с человечеством.

Нобиле спасовал перед Арктикой, но главное — перед собой. Мальмгрен торжествовал победу над Арктикой, но главное — над собой.

И только «человеку с радиоаппаратом» — парнишке с поселившимся в него «духом невменяемости» — дано ощущение гиперболизации своего «я».

Впрочем, будем иметь в виду, что это — воспоминание об ощущении, его копия.

Его оригинал сохранен «Солью Сванетии». Человек с киноаппаратом захвачен общим ритмом и организует его монтажом — средством коллективизации чувств и разума зрителя.

Дорога, вонзившаяся в отроги Ушкула кирками, лопатами, железом бульдозеров, катков и прочей техники, — реальная и вместе с тем символическая дорога.

Как та, которой идут герои «Мистерии-буфф».

Нелишне вспомнить, что начинается она на Северном полюсе. Сюда соскальзывают, спасаясь от мирового потопа революции, полномочные представители всех материков, континентов, классов и наций. Морозная, слепящая вершина Земли, подсвеченная северным сиянием, опрокинута: и то, что было вершиной, стало дном, которое к тому же прохудилось, как дно старой алюминиевой посудины.

Традиционный романтический образ дан сниженно. Но он не только спародирован, но и переосмыслен.

Северный полюс — конечная точка, вожделенная цель романтиков-одиночек прошлого — теперь исходная точка на пути, который Маяковский назвал «дорогой революции».

«Никто не предскажет с точностью,— писал Маяковский, — какие еще горы придется взрывать нам, идущим этой дорогой».

Человеку с киноаппаратом пришлось взрывать и сворачивать горы Сванетии.

С горами и полюсами поступали тогда в искусстве непочтительно. Дело в том, что на место прежней романтической символики приходит новая. Не пики горных массивов, не ледяные маковки планеты составляют ее боевой арсенал; ее призванным, наиболее распространенным атрибутом становится дорога — образ, след которого так отчетливо просматривается в искусстве 20-х годов.

Революция была не только средством (будь то завоевания власти, реконструкция промышленности, индустриализация страны, коллективизация деревни, обновление морали и быта), она в романтическом сознании того времени рисовалась чем-то самоценным, самодовлеющим, она была еще и целью — близкой и бесконечной. И потому ассоциировалась с дорогой, которую надо не просто пройти, но проложить, сотворить.

Горные вершины, полюса недоступности, покоренные и завоеванные романтиками прошлых эпох, так или иначе служили им пьедесталами, на каждом из которых не было места больше, чем для одного человека. Южный полюс вместе с Амундсеном достигли еще трое, но кто знает их имена? Так же, как и имена тех, кто погиб вместе со Скоттом на обратном пути с Южного полюса.

Дорога — удел коллективного героя: «Двенадцати или «150 000 000», ковчега, построенного «нечистыми», «Броненосца «Потемкин», уходящего в открытое море.

Дорога нередко упирается в горные вершины, которые на этот раз должны быть не просто покорены, но опрокинуты.

Она могла бы вновь повернуть к Северному полюсу, который теперь следовало не просто украсить национальными флагами, огласить его просторы национальными гимнами, но просто отстроить, обжить, оттаять.

Знакомые романтические пути-дороги, которые обыкновенно одолевались одиночками во славу человечества, теперь должны быть пройдены самим человечеством.

М. Волоцкий, Ю. Швырев

«Думу свою донести людям»

Новое из творческого наследия В. М. Шукшина

Цель искусства, на мой взгляд, заключается в том, чтобы помочь человеку познать жизнь и самого себя, сделать людей гуманнее, возвышенней, благородней. Подлинное искусство всегда зовет к совершенству, всегда правдиво и современно.
В. Шукшин

В музее Киностудии имени М. Горького хранятся стенограммы обсуждений сценариев и фильмов Василия Макаровича Шукшина. Стенограммы и примыкающие к ним некоторые другие материалы несомненно заинтересуют историков советского кино. Все материалы обсуждений, приведенные нами, публикуются впервые. При подготовке в печать они потребовали небольшой стилистической правки, специально не оговариваемой, и сокращений, обозначенных отточиями.

К моменту прихода Шукшина на Киностудию имени М. Горького в качестве режиссера (1963 год) он уже был известен как актер («Два Федора», «Золотой эшелон», «Аленка», «Простая история», «Мишка, Серега и я», «Когда деревья были большими» и другие фильмы) и подающий надежды писатель (в том же году вышел его первый сборник рассказов «Сельские жители»).

11 июня 1963 года сценарно-редакционная коллегия Киностудии имени Горького обсуждала литературный сценарий Шукшина «Живет такой парень». Он получил высокую оценку.

О Пашке Колокольникове сценарист Б. Метальников сказал:

— Мы имеем дело с героем редкостной жизненности и редкой обаятельности. Сценарий написан до того ярко, что подобного мы давно не читали.

Подробно проанализировал сценарий С. Герасимов.

— Я очень обрадован, — сказал он, — что обсуждение проходит в обстановке, столь благоприятной для автора, потому что, не скрою, вещь мне нравится чрезвычайно, хотя я и не склонен переоценивать легкость, с которой эта вещь может быть воплощена.

Это будет трудная работа для Шукшина. Он поставил себе цели, вовсе не такие мимолетные и легкие, как может показаться при чтении сценария в связи с тем, что он написан с чрезвычайной легкостью.

Мы, читатели, часто путаем две вещи: чем большего изящества и легкости достигает автор, тем более легкой по весу кажется вещь, а вещь, обрамленная тяжелой, мучительной литературной аппаратурой, заставляет читателя думать, что это что-то очень многозначительное.

Чаще всего бывает, как известно, наоборот. До этого «наоборот» почти добрался Василий Шукшин — в том смысле, что сложная жизнь переварена им самим. Он внес в сценарий то, что сам, как у нас в литературных кругах энергично выражаются, «выстрадал». У него вышла вещь очень легкая, но за каждым эпизодом есть большая глубина, что и влечет нас в равной степени к его сценарию. Все как сговорились — оценивают «Живет такой парень» со знаком плюс. [...]

Я в сценарии усматриваю очень многое, потому что я сам жил на Алтае, у меня и зрительные ассоциации рождаются. Важно найти хороших актеров и добиться выразительности характеров, тогда картина будет необычайно интересна.

Почему мне этот сценарий кажется прекрас-

«Ваш сын и брат». Рабочий момент. В центре — В. Шукшин, слева — оператор В. Гинзбург

ным? Потому, что я вижу в нем драматургию того самого класса, к которому совсем не вредно было бы направить нам свои стопы. Это драматургия характера, которая всегда была и остается самой высокой.[...]

Чего не хватает Пашке? Не хватает встречи с умным человеком, по-настоящему умным. Большего счастья, чем встреча с умным человеком, не может быть. Это великая награда. Вот если бы Пашка встретился с таким человеком в больнице и в ответ на свои реплики услышал фразу, которая заставила бы его вздрогнуть, он нашел бы свой идеал не в журналистке [1], как сейчас. Ибо сейчас история не выходит по сути далеко за пределы этой барышни, так сказать. Было бы хорошо, если бы от умного человека Паша услышал что-то новое и важное и задумался. Полагаю, что этот ход в сторону духовного развития героя дал бы всем наслаждение открытия: оказывается, вот где он счастье-то нашел! Мне такой персонаж кажется очень важным для раскрытия Пашкиной судьбы.

Я должен выразить глубочайшее удовлетворение тем, что вещь вызвала такое одобрение, что она получаст мощную поддержку нашей коллегии, и я убежден, что наилучшим решением вопроса будет режиссура самого автора. В этом нет никакого сомнения. Он имеет режиссерское образование и не случайный человек в режиссуре. Мы должны всем объединением помогать автору, чтобы вещь сложилась на уровне литературного первоисточника.

В. Шукшин, выступивший в конце обсуждения, сказал:

[1] Имеется в виду сцена в больнице, где Пашу навещает журналистка, задумавшая написать о нем очерк.

— Чрезвычайно замапчиво то, о чем вы говорите, Сергей Аполлинариевич. Я вдруг возрадовался, представив себе такого умного человека, с которым встречается Пашка. Но это должен быть человек вашего, что ли, плана. Я попробую это сделать, — не знаю, сумею ли. Вот как если бы лежал в больнице Сергей Аполлинариевич. (С. Герасимов подал реплику: «А что, я с удовольствием это сыграю»[2].) Не знаю, сумею ли я сделать это убедительно и интересно, но я попытаюсь.[...]

Мало того, что Пашка живет, и обаятельно живет.

Надо, чтобы он жил с мыслью. [...] Для меня это чрезвычайно важно и интересно. Мне бы хотелось поставить вопрос об этих девицах, которые вроде научились культурно жить, а на самом деле — нет. Надо, чтобы Пашка не только просто полюбил, а где-то над чем-то задумался...

Я очень благодарен вам за замечания. Тут надо сесть и подумать.

●

19 февраля 1965 года сценарно-редакционная коллегия обсуждала литературный сценарий Шукшина «Братья» (фильм вышел под названием «Ваш сын и брат»).

Режиссер С. Ростоцкий высоко, как и другие, оценивший сценарий, так завершил выступление:

— Я убежден, что в самой картине благодаря правдивой атмосфере наверняка появится какое-то пятое измерение, которое есть в этом сценарии, — огромная любовь к людям, огромное желание счастья этим людям...

Писатель А. Анфиногенов (тогда — заместитель главного редактора студии) сказал:

— Общий тон обсуждения совершенно ясен. Единодушное и одобрительное отношение к работе Шукшина, мне кажется, объясняется еще и тем, что такая глубокая правда о сегодняшнем дне, о сегодняшней деревне встречается нам не очень часто. А если говорить об экране, то я думаю, что реализатор этой превосходной литературы может создать кинопроизведение, намного превышающее все, что мы пока видели о деревне, и с необычайной серьезностью говорящее о чрезвычайно важных процессах, идущих в нашем обществе. Работа серьезна еще и потому, что она насквозь талантлива от первой до последней строки. Студия должна сделать все возможное для того, чтобы сценарий с такой же силой зазвучал с экрана. Это будет большое гражданское дело.

В своем выступлении Шукшин сказал:

— Очень приятно и как-то хорошо; наверное, просто потому, что не ругали. И какое-то обогащение произошло. [...]

Что мне представляется в этой работе главным? Деревня, конечно, волнует, даже не только в том смысле, что становится лучше: дали возможность две коровы держать и, очевидно, будет еще лучше, потому что очень серьезно это поняли и подошли вплотную. Поэтому легче становится думать и не столь больно решать человеческие мотивы, как тогда, когда могилой пахло от огородов. Теперь лучше работать на деревенской теме, потому что легче и светлее дышится. Но меня это волнует не в экономическом смысле [...] Если появляется мотив, что у меня к городу прохладное отношение, то это совсем не так. У нас половина страны — это город, и если рассуждать так, то, значит, я к стране прохладно отношусь. Это совсем не так. Я просто знаю деревенских людей, знаю, как они вырастают, что мне в них дороже. Но разве из этого должно вытекать, что сделаешь фильм и получится противопоставление города деревне? Я буду все время думать, чтобы так не случилось.[...]

Мне кажется, что крестьянство немного «раскорячилось» в трех направлениях. Одна часть населения в общем безболезненно уходит из деревни и пополняет городское население, но не всегда наилучшим образом: уходят не лучшие пласты этого населения. Уходя из деревни, человек приносит в город крестьянскую психологию, которая в деревне была совершенно понятной: когда человек поднимает подковку, это не вызывает мысли о стяжательстве — просто он привык поднимать всякую железку. В городе это качество приобретает другой характер. Человек начинает сильно ценить рубль. И тут у него — нехватка городской культуры, которая спасает городского человека.[...]

[2] В фильме роль учителя сыграл Е. Тетерин.

Другая часть уходит из деревни, но не может от нее оторваться, она пуповиной там, и возникает чувство одиночества. Эти люди требуют сожаления и оправдания. Уйти-то он ушел, а снится деревня ему ночами, и не может он здесь себя найти как следует. И в минуту крика обнаженной, ободранной душой он чувствует прохладность людского общежития. И квартира будет, и жена... Но вдруг впервые он почувствовал, что люди бывают черствы, когда ему нужно помочь, и он впервые спрашивает: как же так?.. И надо нам оставить ему эти сомнения: они дадут ему понять суть человеческой ценности, которую он утратил.

И вот Степан, который все-таки остается дома при том, что ему горько. Он тоже не требует умиления. Он что-то не выгадывает в жизни, но приобретает большую ценность и остается более цельным, более дорогим.

И, наконец, их сестра, немая. Она должна быть некоторым зовом к людям. Здесь все должно сработать на одну мысль — больше внимания к людям, добра и любви. Надо, чтобы она дошла такой, какая она есть, со своим большим сердцем. Она может обрадоваться потому только, что ей привезли в подарок платье. Это неподдельное счастье, наверное, должно тронуть. [...]

Надо, чтобы мы почувствовали, насколько грустно и больно, когда мы походя забываем, что мы живые люди. [...]

А в общем — большое спасибо. Мне было очень приятно.

Шукшину удалось осуществить свой замысел, и это подчеркивали участники обсуждения фильма «Ваш сын и брат» 28 февраля 1969 года. Вот мнение киноведа К. Парамоновой:

— Я хочу высказать только одну мысль, которая меня преследовала, когда я смотрела эту картину.

Мы теперь часто говорим о грузинском киноискусстве, об узбекском, украинском и других, но редко — о русском киноискусстве... И вот мне кажется, что сегодня мы увидели настоящий русский фильм. Он создан писателем и режиссером, который очень хорошо знает жизнь, обладает своей четкой позицией, требовательно и поэтически подходит к материалу. Это очень серьезная картина, и мне кажется, что ее тема решена оригинально.

Кинодраматург В. Соловьев сказал:

— Я просто воспользуюсь счастливой возможностью объясниться в любви к этой картине. Так много в ней правды, так много вместила она любви к людям... Это поразительная картина, о которой сказать, что это кино, как-то странно. Это не то слово...

Взволнованно говорил актер В. Санаев:

— Если бы можно было заключить контракт пожизненно с Шукшиным и с оператором Гинзбургом — я бы это сделал, и я скажу, почему. Мы часто говорим о том, что актер должен быть соавтором сценариста и режиссера. Это как раз тот случай, когда все мы были соавторами. Шукшин растворяется в актерах и в то же время всегда в нужный момент подскажет именно то, что нужно. Я лично ратовал и ратую за такое содружество между актерами и режиссером.

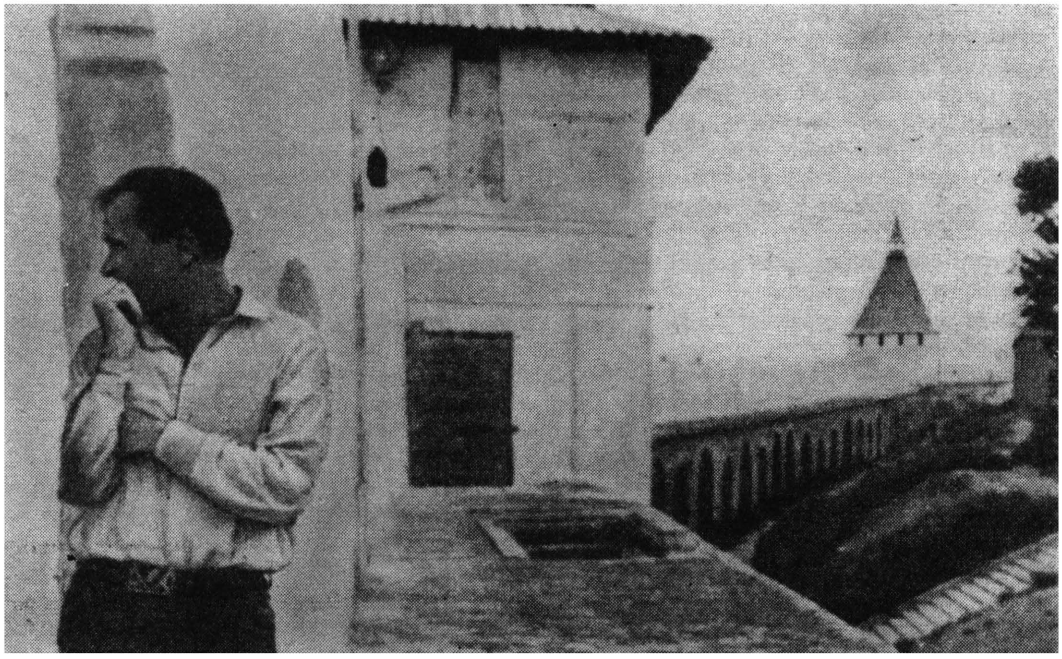
Завершая обсуждение, директор студии Г. Бритиков сказал:

— Я тоже радуюсь, как и все, этому произведению. Я считаю, что Шукшин и его товарищи, которые создали этот фильм, способны сделать еще очень много большого и полезного. И думая о большом и полезном, я хотел бы поделиться с вами своими мыслями о дальнейшей работе Шукшина. Он однажды пришел ко мне и говорит: «Давайте сделаем «Степана Разина». И такой фильм действительно надо поставить. Мне кажется, что, если бы Шукшин сделал оригинальную картину — широкоформатную, цветную, с большим размахом, несмотря на ограниченные возможности нашей маленькой студии, — это было бы неплохо.

●

Первый вариант сценария о вожде народного восстания был закончен в 1966 году. Но постановка фильма откладывалась, и Шукшин написал сценарий «Странные люди». Он предпослал ему следующую аннотацию:

«В будущем фильме странные люди — это должны быть бесконечно добрые люди, талантливые и ничем в жизни не защищенные: ни позой, ни демагогией, ни умением приспособиться. И деятельность сильных и мудрых, мне



«Степан Разин». Выбор натуры. В. М. Шукшин

думается, в значительной степени должна бы охранять в миру эту подлинно человеческую ценность.

Не помню, кто из великих сказал: на надгробиях надо писать не то, кем человек был, а кем он мог быть. Наверно, будет когда-нибудь на земле такое общество, когда гробовые камни будут говорить живым, что там, внизу, лежат те, кто были теми, кем родились быть. Но пока что есть жгучая необходимость кричать и кричать слышащим, что надо, что можно быть лучше, добрее. Это отнюдь не лживый христианский вопль, это серьезная и трудная работа человечества, лучшей части его — художников. Не представляю себе коммунизма без добрых людей, не верю в такой коммунизм и не хочу такого.

Как понимаю я свою задачу в данном случае? Надо прежде всего настойчиво указать на таких вот добрых, доверчивых, готовых отдать все, прожить целую жизнь ради общего дела... Надо выявить их красоту, да так, чтобы сытый мещанин не возымел охоту зубоскалить над их «странностями». Напротив, чтобы он горько почувствовал свою никчемность и хоть на малое время — встревожился.

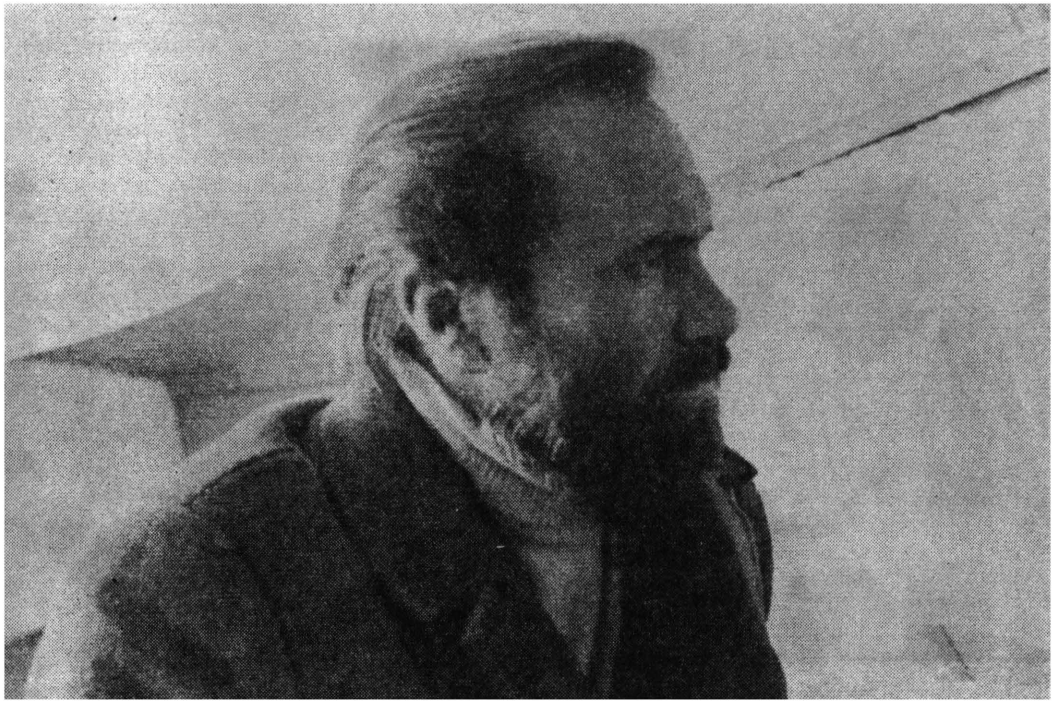
28 апреля 1968 г. В. Шукшин».

26 февраля 1969 года состоялась сдача фильма «Странные люди» художественному совету студии. Одному из авторов этой публикации довелось быть участником того памятного просмотра и обсуждения. Фильм был воспринят очень тепло, а новелла «Думы» расценена как смелый шаг в освоении кинематографом труднейшей задачи: изображения процесса рождения человеческой мысли.

Перелистывая страницы стенограммы, вновь погружаешься в атмосферу душевного праздника, рожденного фильмом.

Актер И. Смоктуновский:

— Новелла «Думы» настолько философски обобщающая, что она могла бы существовать



В. М. Шукшин

отдельно.[...]. Образ Матвея Рязанцева — это удивительная, светлая, великая работа Санаева.

Киновед К. Парамонова:

— Это тот случай, когда после фильма очень хочется уединиться и подумать.[...] Третья новелла называется «Думы». Я считаю, что вся картина — это раздумье. Раздумье человека, который знает до конца свою личную правду.[...]

Режиссер Ю. Швырев:

— Праздник состоялся. Спасибо за картину и за все раздумья, к которым она меня привела. Я хочу сказать спасибо Василию за то, что он добр и по-человечески относится ко всем людям.

Режиссер Х. Локшина:

— У Шукшина есть необычное свойство — философию делать чувством. Это свойство он в себе несет, и оно ощутимо в его картине. [...]

Режиссер М. Осепьян:

— Мир Шукшина — это люди, которые имеют контакт друг с другом, которые находят путь к сердцу друг друга. И в этом огромный гуманистический смысл фильма. Фильм национален до мозга костей, начиная с языка и человеческих портретов...

Писатель А. Анфиногенов:

— Шукшин, который буквально на наших глазах за очень короткий отрезок времени стал крупной личностью в искусстве, являет собой во многом поучительный пример гигантской работы, проделанной им за последнее время. Новелла о Броньке мне кажется блистательной во всех своих компонентах. Впечатление от нее может быть обозначено словом, которое не часто приходится слышать, — открытие. Открытие характера Бронислава, осуществленное поистине великолепно.

Высказывались и критические замечания: не

все были едины в оценке образов Брониславa (актер Е. Лебедев) и учителя Вениамина Захаровича (актер П. Крымов).

Поясняя свой замысел, Шукшин сказал:

— По поводу того, что есть некоторые возражения по новелле с Брониславом. Я буду говорить субъективно. Существует на земле зло. Живые люди, даже не пострадавшие от этого зла, хотели бы его уничтожить, но по-разному. Можно убедительно показать, как сидит профессор и пишет о Гитлере, что необходимо уничтожить зло. Но когда я вижу почти ерника, опустившегося человека, и ему тоже охота уничтожить зло, то мне тоже охота забыть вместе с ним и что-то сделать, чтобы уничтожить зло. Он не спокойно об этом говорит, и мне это дорого. Никто спокойно не воевал, и вообще никто спокойно оружие не берет, чтобы стрелять в ненавистного человека. Что касается нашего с ним[3] решения, то мы не по-разному понимали задачу. Я принимал его сморкание, почти фиглярские выходки. Я понял красоту и чистоту предложенной им песни, которая прозвучала на озере[...] что касается образа учителя [...] я принимаю брошенный ему упрек в том, что он резонер, согласен с этим. Но любое проявление нашего характера, любое качество чем-то продиктовано, кроме желания сделать больно другому [...]. Мне хотелось вложить в фигуру учителя «двигатель», чтобы заставить его ходить и рассказывать односельчанам о Стеньке Разине.[...]

Тут было сказано о фильме много добрых слов. Мне как русскому человеку хочется, чтобы мы повнимательнее посмотрели на родную историю.[...] В общем, я хочу сказать всем большое спасибо. Иногда, когда я хожу на встречи и обсуждения своих работ, мне бывает стыдно за свой новый пиджак. Сегодня вроде не стыдно. Большое спасибо.

●

В фильме «Странные люди» ярко прозвучала разинская тема. Она в творчестве Шукшина до конца его жизни оставалась главной. В образе самодеятельного скульптора Кольки, неистово работающего над образом Разина (новелла «Думы»), Шукшин отразил и собственные «муки творчества». Вот его «Заявка на литературный сценарий «Конец Разина», помеченная мартом 1966 года:

«Написано о Разине много. Однако все, что мне удалось читать о нем в художественной литературе, по-моему, — слабо. Слишком уж легко и привычно шагает он по страницам книг: удалец, душа вольницы, заступник и предводитель голытьбы, гроза бояр, воевод и дворянства. Все так. Только все, наверное, не так просто. (Сознаю всю ответственность свою после такого заявления. Но хоть и немного документов о нем, они есть и позволяют увидеть Степана иначе.)

Он — национальный герой, и об этом, как ни странно, надо «забыть». Надо освободиться от «колдовского» щемящего взора его, который страшит и манит через века. Надо, по возможности, суметь «отнять» у него прекрасные легенды и оставить человека. Народ не утратит Героя, легенды будут жить, а Степан станет ближе.

Натура он — сложная, во многом противоречивая, необузданная, размашистая. Другого быть не могло. И вместе с тем — человек осторожный, хитрый, умный дипломат, крайне любознательный и предприимчивый. Стихийность — стихийностью... В XVII веке она на Руси никого не удивляла. Удивляет «удачливость» Разина, столь долго сопутствующая ему (вплоть до Симбирска). Непонятны многие его поступки: то хождение в Соловки на богомолье, то через год-меньше он самолично ломает через колено руки монахам и хулит церковь. Как понять? Можно, думаю, если утверждать так: он умел владеть толпой (позаимствуем это слово у старинных писателей). Он, сжигаемый одной страстью — «тряхнуть Москву», шел на все: таскал за собой в расписных стругах «царевича Алексея Алексеевича» и «патриарха Никона»... (Один в это время покоился в земле, другой был далеко в изгнании.) Ему нужна была сила, он собирал ее, поднимал и вел. Он был жесток, не щадил врагов и предателей, но и ласков был, когда надо было. Если он мстил (есть версия, что он мстил за брата Ивана), то

[3] С актером Е. Лебедевым.

мстил широко и страшно, и он был истый борец за Свободу и предводитель умный и дальновидный. Позволю себе некий вольный домысел: задумав главное (вверх, на Москву), ему и Персия понадобилась, чтобы быть к тому времени в глазах народа батюшкой Степан Тимофеичем. (На Персию и до него случались набеги. И удачные.) Цель его была: на Москву, но повести за собой казаков, мужиков, стрельцов должен был свой, батюшка, удачливый, которого «пуля не берет». Он стал таким.

Почему — «Конец Разина»? Он весь тут, Степан: его нечеловеческая сила и трагичность, его отчаяние и неколебимая убежденность, что «тряхнуть Москву» надо. Если бы им двигали только честолюбивые, гордые помыслы и кровная месть, его не хватило бы ни до Симбирска, ни до Москвы. Его же хватило до лобного места. Он знал, на что он шел. Он не обманывался. Иногда только обманывал во имя святого дела Свободы, которую он хотел утвердить на Руси.

Фильм предполагается двухсерийный, широкоэкранный, цветной».

Шукшин несколько раз выезжал на выбор натуры. Фотограф Валерий Кузин запечатлел художника на местах, связанных с разинским движением.

●

Здесь уместно привести последнее письмо матери Шукшина, Марии Сергеевны, адресованное одному из авторов этих строк (ей были посланы фотографии Шукшина из архива музея Киностудии имени М. Горького; сохраняем стиль и орфографию подлинника; письмо датировано 14 октября 1978 года).

«Большое вам спасибо, дорогой вы наш человек, вы мне помогли фотографиями — мне бы негде было взять[...]. Вы спрашиваете о Васе. Милый человек, много я вам не могу сказать, но ведь есть автобиография, он о себе пишет — ведь это лучше, я же могла забыть. Вот о Степане Разине — он наверное им родился, всю жизнь о нем мечтал; он еще ходил в шестой класс и пришел, у меня спрашивает: Мама, а ты о Стеньке Разине песню не знаешь? Я отвечаю: Нет, но кто знает, я знаю. Мама, сходи пожалуйста, спиши, мне ее надо. Я спросила: Зачем тебе ее надо? А мы, говорит, проходим. Но куда пойду я в ночь-полночь? Я на другой день с работы зашла к женщине. Они ужинать садятся, меня садят, я отказалась, говорю: дома дети ждут, вместе надо. Я сказала, зачем пришла — она ужин отложила, зашла в комнату; списала, прихожу домой, подаю, — он так рад, целует меня: он меня любил. Пока я вечером посидела за машиной, он ее уже выучил, мелодию я ему подсказала, он мне ее спел. Вот сейчас и думаю: уж не песню же они проходили. Он его изучил крепко. Он мне много о нем рассказывал, но фильм так он бы поставил и сыграл, не хвалюсь, вряд ли кто так может сделать.[...] Из автомобильного техникума ушел, говорит: не жалей, мама, для меня этого мало, я могу больше сделать полезного; да я и не жалею, я не пускала, весь класс сговорился, просят отпустить Васю... Он служил во флоте, — мне вот прислал бывший сослуживец 7 листов, он уже пописывал, говорит, давал ему читать... Домой приезжал, господи, да когда ему было: сбегает поудит и опять за свою работу.

В письме не опишешь, писатель я плохой, на всю мою писанину память в Васиных книгах, он многое о себе писал, там лучше можно узнать. До свидания, будьте здоровы, с уважением, с любовью к вам Мария Сергеевна. Привет вашей семье.[...] У меня сегодня два праздника: праздник Покров день 14 октября и праздник день рождения, так что я пакет с фотографиями получила в свой светлый день, рада до горьких слез, еще раз большое спасибо, милый человек.

Может зимой полегче будет, приеду».

В январе 1979 года Мария Сергеевна скончалась.

Марию Сергеевну сын запечатлел в «Печках-лавочках» — там она, надев праздничный платок, смотрится в объектив, как в зеркало. Для нее приезд сына — праздник, и само кино — тоже праздник.

Шукшин на Киностудии имени М. Горького — это десять лет неустанного труда: четыре поставленных фильма, главные роли в фильмах «Какое оно, море?», «Мужской разговор»,

«У озера», «Печки-лавочки», участие в фильмах «Журналист» и «Три дня Виктора Чернышева», романы «Любавины» и «Степан Разин», повесть «Там, вдали», пьеса «Точка зрения», рассказы, статьи, интервью, актерские работы в картинах других студий... Воистину ему было что сказать людям.

В годы работы на Киностудии имени М. Горького Шукшин был награжден орденом Трудового Красного Знамени, стал лауреатом Государственных премий [4], ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

В жаркие июньские дни 1974 года из станицы Клетской, со съемочной площадки фильма «Они сражались за Родину» на Киностудию имени М. Горького, отмечавшую тогда свой полувековой юбилей, была послана телеграмма:

«Дорогие друзья юбиляры, позвольте в этот радостный день вашей жизни от души приветствовать вас. Шлем вам с вольного тихого Дона наши поздравления, наши пожелания здоровья. Рады за вас и рады с вами. Ваши коллеги Сергей Бондарчук, Василий Шукшин, Юрий Никулин, Иван Лапиков, Николай Губенко, Вадим Юсов».

Шукшин поздравил студию и лично, прислав из Краснодара, куда он выезжал на премьеру «Калины красной», телеграмму, адресованную директору студии Г. Бритикову:

«Позвольте через Вас поздравить коллектив студии со славным юбилеем. Позвольте также выразить студии мою благодарность за помощь, доверие, поддержку. Шукшин».

Он был признателен тем людям, с кем прошел многие годы своей творческой жизни.

О том, как Шукшин ценил и любил людей, может свидетельствовать и служебная характеристика монтажера Киностудии имени М. Горького Н. К. Логиновой, написанная Шукшиным 5 июня 1972 года.

«Характеристика

Для того, чтобы характеризовать монтажера Надежду Константиновну Логинову, я, как это ни странно, должен буду сказать, как я думаю о современном кинематографе. Кроме того, что кинематограф все больше и больше — всеми своими мощными средствами — выявляет себя как искусство авторское, он, на мой взгляд, исподволь больше и больше разрушает традиционный сюжет. Интерес вызывают фильм-раздумья, фильм-хроника, фильм-исповедь...

В связи с этим очень и очень возрастает роль монтажа. Это уже не просто «склеить» историю. Это — сидеть с режиссером за столом и думать с ним вместе. Прежде всего — думать. Я не говорю о чуткости монтажера, его обостренном чувстве меры, его музыкальном чутье — все это включает в себя высокая профессия монтажера. Но — думать, думать! Хотеть думу свою донести людям — это тоже становится обязательным.

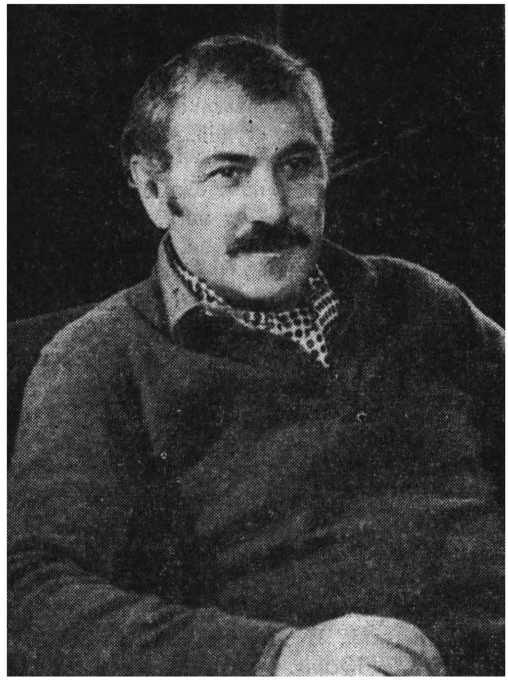
Я работал с Н. К. Логиновой на трех картинах, и от фильма к фильму мы шли этим путем — вместе думали за монтажным столом. Всякий раз хотелось, чтобы «под сюжетом» зритель обнаружил то, что и составляет ценность фильма. Это, мне кажется, и есть вся характеристика монтажа. Если есть в наших фильмах мысль, тревоги, любовь к людям, то я как режиссер должен был найти союзника за монтажным столом. И я нашел его. И хотел бы и дальше работать в таком содружестве.

Режиссер В. Шукшин»

---

[4] Государственная премия РСФСР имени братьев Васильевых за фильм «Ваш сын и брат» (1967), Государственная премия СССР за фильм «У озера» (1971).

К 60-летию Г. П. Чухрая



Гуманизм солдата, мужество гуманиста

Перебирая наши даты,
Я обращаюсь к тем ребятам,
Что в сорок первом шли в солдаты
И в гуманисты в сорок пятом.

Эти стихи Давида Самойлова, написанные ровно двадцать лет назад, в год, когда «Баллада о солдате» получила Ленинскую премию, сами собой вспоминаются, непременно и неотступно, когда думаешь о Григории Чухрае. Может быть, потому, что Чухрай — из того же поколения, что и поэт, и даты у них общие, и память, и судьба? Или потому всплывает в памяти это стихотворение, что и Алеша Скворцов — один из тех молодых ребят, что надели в сорок первом солдатские шинели? Ведь он их ровесник и брат по духу, по облику и образу своему, и о нем, о сверстнике и духовном брате юношей и девушек грозовых лет, не мог забыть, не мог не рассказать и Григорий Чухрай, один из тех, кто гуманистом вернулся с победой.

В поколении, к которому принадлежат многие ныне прославленные мастера нашего кино, из ста солдат погибли девяносто семь. «Баллада о солдате» — об этом героическом поколении и от его имени. Но только ли «Баллада...»? Все творчество Чухрая — это самоотверженный труд человека, который знает, что велика его гражданская ответственность за память о прошлом, за настоящее и будущее и что трудная ноша, легшая на плечи трех из ста, тысячекратно удесятеряет их силы, увеличивает ответственность за сохранение мира во всем мире. Это поколение мы хорошо знаем — благодаря многим художникам. Среди них — и Григорий Чухрай. Наверное, поэтому с ним связано нечто такое, что трудно выразить словами, что-то очень личное, сокровенно-эмоциональное, что было рождено сильными, яркими переживаниями: они связаны у нескольких поколений зрителей с открытием, с постижением фильмов Чухрая и не забылись, не поблекли, а словно по немолчной внутренней необходимости по-прежнему сильны и ярки и отзываются на все, что родственно духовному миру Чухрая и его героев.

Не потому ли для зрителей разных поколений Чухрай — не просто хороший режиссер, а для кинематографистов он больше, чем яркий талант, значительнее, чем выдающийся мастер?

Григорий Чухрай торопился, он не мог себе позволить периода ученичества: «Сорок первый» — зрелая работа. Далась она трудно, режиссер не раз об этом рассказывал, не забывая помянуть добрым словом доверие и помощь Сергея Урусевского и сказать спасибо за моральную поддержку Николаю Крючкову, игравшему в фильме роль комиссара Евстрюкова. «Сорок первый» вышел в 1956 году, в очень важное для нашего кинематографа время, и стал одним из событий, обозначивших и определивших начало нового периода в советском кино. Сегодня, когда фильм — уже классика, молодым зрителям, может быть, трудно понять, почему он произвел на всех без исключения такое громадное впечатление и вызвал восторг и восхищение за границей (она открывала тогда для себя новое молодое советское кино). Картина никому не известного режиссера (коллеги знали только, что три года назад он закончил ВГИК по мастерской, которой руководил Сергей Юткевич, а затем Михаил Ромм, потом работал у Ромма ассистентом и вторым режиссером) поразила не новизной материала, а глубиной и смелостью его постижения, остротой анализа и неоднозначностью трактовки конфликта. Эпизод гражданской войны, вслед за автором рассказа Борисом Лавреневым, но и вполне самостоятельно, был решен режиссером как типичный образ драматического жизненного противоречия, в котором классовое не существует отдельно от личностного, социальное слито с психологическим, но не в мирной гармонии, а в напряженной и жестокой борьбе. Трагедия любви рыбачки Марютки и дворянина Говорухи-Отрока отобразила — не умозрительно, не в социологическом плане, а с потрясающей силой конкретной, понятной, достоверной житейской реальности — ту всемирно-историческую коллизию, что вздыбила страну и каждого осветила беспощадным светом последнего, решающего выбора.

Фильм стал художественным откровением Григория Чухрая, Сергея Урусевского, Олега Стриженова, Изольды Извицкой, Николая Крючкова, он влил в наше кино свежую кровь молодого вдохновения, смелость уверенного в себе новаторства, он решительно опрокидывал устаревшие шаблоны, перешагивал через робость и ограниченность привычного экранного видения, мощно раздвигал границы киномышления и обогащал его. Разумеется, Чухрай не был одиночкой. В середине 50-х годов так же вдохновенно работали, открывая своими фильмами новую страницу истории отечественного экрана, Александр Довженко, Сергей Юткевич, Юлий Райзман, Сергей Герасимов, Михаил Калатозов, Иосиф Хейфиц, Марлен Хуциев, Лев Кулиджанов и Яков Сегель, Реваз Чхеидзе, Тенгиз Абуладзе, Александр Алов и Владимир Наумов, Эльдар Рязанов, Владимир Скуйбин, Михаил Швейцер, Юрий Егоров, Станислав Ростоцкий и их многочисленные соратники — сценаристы, операторы, актеры, художники, композиторы. Это был огромный коллективный труд, он стал гражданским и художническим подвигом многих, среди них нет ни главных, ни правофланговых, ни ведущих, им всем — наша общая благодарность, но вклад каждого из них должен быть отмечен и оценен. Григорий Чухрай в «Сорок первом» ярко выразил порыв, воодушевление, эмоциональное богатство, интеллектуальную напряженность того переходного времени.

А в 1959 году мы увидели «Балладу о солдате» Валентина Ежова, Григория Чухрая, Владимира Николаева, Эры Савельевой, Владимира Ивашова, Жанны Прохоренко, Антонины Максимовой, Евгения Урбанского, Николая Крючкова, вскоре причисленную к шедеврам, получившую более ста призов и дипломов на международных фестивалях и конкурсах. У этой картины завидная судьба: время над ней не властно.

Новизна «Баллады...» была оценена сразу: стало ясно, что появилось произведение этапное. В нем было мудро учтено все добытое к тому времени трудами многих наших мастеров, пропущено сквозь личный опыт и обогащено новаторством, которое хочется назвать

непреложным и подчеркнуть его необходимость и неизбежность. Новаторство Григория Чухрая, освященное традициями нашего революционного экрана, породило содержание и форму «Баллады...»: ее историческую и нравственную проблематику, связанную с изображением Отечественной войны и ратного труда солдата на войне, тонкий и глубокий психологизм картины, ее героев, ее жанр и стиль, ее трагедийное звучание и лирическую интонацию. Фильм поднял советский кинематограф на новую ступень. Свет «Баллады...» не слабеет с годами. Алеша Скворцов, как в свое время Чапаев и Максим, вошел в наш внутренний мир, в наш духовный опыт, стал социальной и психологической реальностью и одновременно как бы образцом, эстетическим завоеванием, живым и животворящим.

Разве не отзывается, не звучит «Баллада...», разве не живет ее пафос, ее дух, ее внутренний образ в фильмах самых разных, часто совсем на нее не похожих, на первый взгляд даже и не сопоставимых с ней, — вспомним «Иваново детство», «Мне двадцать лет», «Нежность», «Влюбленные», «Листопад», «Белорусский вокзал», «Песнь о Маншук»? Но значение «Баллады...» шире ее прямого и опосредованного влияния. Шедевр Григория Чухрая включился в тот безостановочный внутренний процесс, который мы называем жизнью и обогащением основополагающих, корневых традиций советского искусства.

Третий фильм Чухрая — «Чистое небо» (1961) по сценарию Даниила Храбровицкого — о человеке того же склада, той же нравственности, что и Алеша Скворцов. Только Астахов старше. Он не погиб, а вернулся домой после плена, и вновь ему требуется мужество, чтобы победить суровые обстоятельства, а гуманизм уберегает его душу, открытую людям и в самых горьких испытаниях. В фильме были сильные, яркие эпизоды, был незабываемый Евгений Урбанский, сыгравший роль Астахова так, что она стала этапом в его актерской биографии, вновь была строгая память о войне и гимн подвигу человеческого духа.

Чухрай остается верен себе, не желая и не умея повторяться. Он постоянно ищет новый жизненный материал, чтобы поверить его своей художнической позицией, а ее — новыми проблемами, конфликтами, персонажами, средой. Так возникли «Жили-были старик со старухой» (1965) по сценарию Юлия Дунского и Валерия Фрида, «Трясина» (1978) по сценарию Виктора Мережко, «Жизнь прекрасна» (1980) по сценарию А. Каминито и Г. Чухрая. Две последние картины вызвали споры, зрители и критики говорили о том, что ленты неровны, что режиссеру не удалось выдержать единый тон, добиться жанровой и стилистической цельности. Но, вероятно, в этих трудно давшихся ему фильмах ему вновь важны были путь, поиск, разведка боем, освоение новых жизненных пространств и углубление в психологию персонажей непривычных, словно бы взятых «от противного», если иметь в виду героев «Баллады...» и «Чистого неба».

Что касается его документальной ленты «Память» (1970), во всех отношениях органичной для Чухрая, художника-коммуниста, то она, думается, в свое время не была оценена по достоинству. Сегодня она видится произведением значительным, очень важным и актуальным: проблемы, тревожившие тогда мир и поставленные в «Памяти», не утратили злободневность, напротив, стали еще более острыми.

Обращение к кинопублицистике и к жанру политического фильма («Память», «Жизнь прекрасна») для Григория Чухрая закономерно: он — художник яркого общественного темперамента. Не раз кинематографисты сокрушались, что Чухрай десять с лишним лет не ставил фильмов, целиком посвятив себя Экспериментальному творческому объединению «Мосфильма». Оценить это можно по-разному. В конце концов, здесь самому художнику виднее. Но несомненно, что пользу нашему кинематографу деятельность Чухрая принесла громадную. Многие крупные фильмы, созданные в Экспериментальном объединении, немалым обязаны автору «Баллады о солдате».

...В 1948 году Григорий Чухрай, не сняв шинели, пришел во ВГИК. Если бы его тогда спросили, какие сценарии он поставит, он бы не смог ответить точно. А вот ответ на

вопрос — о чем, о ком будут его картины? — у него был готов. Ответ продуманный и выстраданный: о своем поколении и о матери, ждущей сына с войны, о стране, которую защищают солдаты и гуманисты и которая растит их для славы и добра, о чистом небе над Родиной, завоеванном такой дорогой ценой...

Путь режиссера на редкость последователен. Но не однообразен. Григорий Чухрай по-прежнему в поиске. Пожелаем ему здоровья и удачи!

Ефим Левин

Режиссура — это позиция

У нас с Григорием Чухраем одна — военная — биография. Мы оба воевали: он — в воздушно-десантных войсках, я — в пехоте. Но Григорий старше меня на два года. А в то время даже два года могли разделить людей на два поколения. Григорий Чухрай — один из тех, кто встретил войну, находясь на действительной службе, и вынес ее на своих плечах до самой Победы.

Семь лет солдатского труда — срок огромный. И как любой художник, переживший войну, Чухрай не мог не обратиться в своем творчестве к суровому и прекрасному времени, когда раскрылось величие простого человека, способного выдержать все ради Победы.

Жизнь не раз еще испытывала Григория Чухрая. В годы учебы во ВГИКе он часто болел, так как получил тяжелое фронтовое ранение. Но, преодолевая свой недуг, Григорий упорно постигал азы кинорежиссуры, профессии, о которой мечтал всю жизнь. И ему везло на учителей — будь то Сергей Иосифович Юткевич или Михаил Ильич Ромм. Именно М. Ромм помог Григорию Чухраю после окончания института, вызвал из Киева в Москву, на «Мосфильм», и сумел добиться для него права на первую постановку. В те годы это было посложнее, чем сейчас, когда буквально вся студия опекает дебютанта.

Я вспоминаю то время, когда на «Мосфильме» неутомимый Михаил Ильич Ромм организовал первую мастерскую молодых кинорежиссеров и привлек туда многих, впоследствии ставших известными деятелей кино — Г. Чухрая, М. Швейцера, А. Алова, В. Наумова, Л. Гайдая, Е. Карелова, Р. Быкова. Эта мастерская превратилась затем в объединение «Товарищ», а позднее — в Третье творческое объединение. Годы, проведенные нами в мастерской, где М. И. Ромм был художественным руководителем, стали золотым временем. Мы спорили на равных с Михаилом Ильичом, и он всегда прислушивался к советам, которые давали мы, его неопытные ученики.

Я думаю, что Григорий Чухрай унаследовал от М. Ромма этот дар — умение слушать и соглашаться с советами других, не боясь уронить собственное достоинство. Помню, как жадно Чухрай впитывал на обсуждениях все, что говорилось о его фильмах, скрупулезно отбирая все, что могло пригодиться в дальнейшей работе.

Я вообще заметил, что один из принципов Чухрая — проверить свой замысел на слушателях, завести разговор о будущем фильме как бы невзначай, просто как о случае из жизни — и внимательно наблюдать за реакцией собеседника. Для Чухрая такой разговор — как духовный тест, желание убедиться в правомочности замысла, в необходимости будущего фильма для зрителя. Без этой убежденности Григорий Чухрай не может решиться на то, чтобы посвятить картине несколько лет жизни...

Он блистательно дебютировал картиной «Сорок первый», в которой герои и время, с присущей Чухраю художнической щедростью, выписаны не однобоко, не одной краской. Человеческие характеры поражали зрителя неприкрытой правдой, сложностью чувств. Все говорило о том, что художник способен на более смелый поиск в постижении Человека. И вот появилась «Баллада о солдате». Этот

фильм — вроде бы простая, незамысловатая история, лишенная режиссерских изысков, внешних эффектов, гораздо более скромная, чем великолепно снятый С. Урусевским «Сорок первый». Но при всей кажущейся простоте «Баллады...» в ней был заложен огромный потенциал гуманизма, который потряс даже иных наших недругов: фильм триумфально прошел по экранам мира. А имя молодого режиссера стало упоминаться в одном ряду с именами виднейших кинематографистов.

Фильмы Григория Чухрая всегда отчетливо гражданственны, всегда политичны, ибо их режиссер был и остается примером художника-гражданина, коммуниста. Мне приходилось бывать с Г. Чухраем в зарубежных поездках, слышать его выступления и не раз восхищаться талантом Чухрая-полемиста, превосходно владеющего аудиторией, умеющего тактично и весомо оспорить точку зрения своего идеологического противника, вести дискуссию наступательно.

Меня всегда поражала в Григории Чухрае чрезвычайная ответственность перед самим собой и окружающими за все, что он делает в жизни и в искусстве. Я не знаю более придирчивого, критически оценивающего свои фильмы режиссера, редко бывающего довольным результатами собственного творчества. И вот что еще важно: любые фильмы Григория Чухрая — это фильмы Чухрая. Их не спутаешь ни с какими другими. В них — разных по тематике, по жанрам — просматривается отчетливый, ясный почерк художника, неповторимый чухраевский стиль.

И близкие друзья Чухрая, и его соратники по искусству, и тысячи благодарных зрителей знают, что режиссер-коммунист останется верен своей творческой позиции и будет утверждать ее в новых и новых работах!

Василий Ордынский

К 60-летию В. И. Ежова

В пути

Шестьдесят лет? Не может быть...

Память оставляет порой до странности случайные эпизоды. Вот этот уже тридцатилетней давности. Конец сороковых. Общежитие ВГИКа в Лосиноостровской. Студентов старших курсов мы считали метрами. Они, хоть и не на полном серьезе, старались соблюдать дистанцию в общении, с охотой делясь «богатым кинематографическим опытом» — на курс больше нашего. Куда нам до них? Что мы перед ними? Я вспоминаю, как в общежитие приехал Валя Ежов и, несмотря на его — с нашей тогдашней точки зрения — невероятную взрослость, моментально стал «своим».

Случайный эпизод? Да взгляните сейчас на Ежова — он всегда окружен людьми, вокруг него — дым коромыслом! Я не знаю другого такого азартного выдумщика, спорщика, рассказчика.

Мы не видимся больше года — и вот как-то, в одном из кинематографических коридоров, внезапно встречаемся: он держит меня за пуговицу пиджака и вперемежку с новыми замыслами, проектами, упоминанием всевозможных новостей, сыплет советами, новыми киношными и житейскими впечатлениями — словно мы расстались вчера вечером.

Словно этот наш случайно возникший разговор начался совсем недавно, тогда, в Лосинке, в комнате общежития...

Сам — оглядывается, словно опасается чересчур сосредоточиться на разговоре со мной и пропустить нечто необычайно важное, что происходит вокруг и может остаться незамеченным.

Для него жизнь и творчество — праздник общения. Лауреат Ленинской премии, заявивший в конце 50-х о своем таланте веско, в полный голос, он нимало не обрел никакой напускной величавости, никакого ореола заслуженности, «не обронзовел». Порой даже

кажется, что он чересчур щедр по отношению к окружающим — так охотно Ежов раздаривает себя, откликается на просьбы помочь, прочесть, посмотреть, позвонить, так страстно он берется за новую работу. Но для Ежова, повторяю, это состояние абсолютно естественное — ведь в творчестве не может быть боязни растратить, израсходовать себя.

Так принято — от этого никуда не денешься — все поздравления в дни юбилеев начинаются со списка званий, премий, призов на фестивалях — словом, с перечисления всех завоеваний юбиляра на профессиональном поприще. Если действовать именно так, то список фильмов, появление которых обязано Валентину Ежову как одному из авторов сценариев, может украсить любой юбилей: «Баллада о солдате», «Тридцать три», «Крылья», «Белое солнце пустыни», «Это сладкое слово — свобода!»... Его пьеса «Соловьиная ночь» идет на сценах многих театров. Валентин Ежов — истинно кинематографический писатель, работающий всегда с режиссерами, которые близки ему по художественному ви́дению, по духу. Не случайно Ежов оказался необходимым Григорию Чухраю, Георгию Данелия, Ларисе Шепитько, Владимиру Мотылю, Витаутасу Жалакявичусу, а они точно так же были нужны ему, чтобы в творческом содружестве, в коллективе единомышленников создать яркие, значительные фильмы, сказавшие много важного о нашем времени.

И еще одно: вклад Валентина Ежова в картину никогда не заканчивается написанием сценария. Кинодраматург работает с режиссером вплоть до сдачи фильма. Иначе как художнической истовостью, это не назовешь.

Сейчас Валентин Ежов и Сергей Бондарчук трудятся над эпическим фильмом о Джоне Риде. Эта огромная работа поглощает Ежова целиком. Однако при встрече он непременно расспросит о делах, предложит свою помощь, расскажет о новом замысле, рассмешит забавной историей, поразит метким словом, точным наблюдением... Вот почему поздравление юбиляру мне захотелось начать с рассказа о его удивительном человеческом обаянии.

Шестьдесят лет? Для кого-то — это время подведения предварительных итогов. Для Ежова, всегда удивляющегося, всегда молодого — уверен! — это новый старт в искусстве, обретение нового творческого дыхания.

Игорь Болгарин

В подготовке материалов номера принимали участие: Н. Зархи, С. Кудрявцев, А. Кузьмин, Л. Латышев, П. Савицкий, А. Смирнов, П. Шепотинник.

В. Демин

Разведка словом

Леонид Гуревич написал больше четырех десятков сценариев для документального кино. Пять из них теперь увидели свет под общей обложкой, тиражом в 30 000 экземпляров. Книга получила название «Линия судьбы»[1].

Сразу скажу об одном обстоятельстве, которое мне кажется существенным: Леонид Гуревич — не только сценарист. Он пробовал свои силы в режиссуре, выступал как теоретик и критик. Сценарии Л. Гуревича потому интересны, что в них богатый опыт практика поверялся критической мыслью. Функционировала взаимосвязь: жизненный материал побуждал к поиску неординарных решений, а сами эти решения проходили проверку содержанием данного жизненного материала.

Читая сценарии Л. Гуревича, хорошо видишь в них сегодняшние ответы на вопросы, которые стояли и, наверное, всегда будут стоять перед документальным кинематографом. Ну, например, вопрос о месте сценариста. В игровом кино, где литературный вариант будущего экранного зрелища создается сценаристом, как известно, очень часто случаются споры, до каких пределов простирается собственно драматургическая деятельность и насколько режиссер вправе уточнить, пронюансировать или резко изменить смысл сцены, а то и всего сценария. Документалистам — и сценаристу, и режиссеру — еще труднее: они по роду своей деятельности вынуждены быть о ч е в и д ц а м и. Но дважды в одну и ту же реку не войдешь. Сегодня искомый жизненный материал дается тебе в руки, завтра — ты вынужден ловить, поджидать, провоцировать необходимый тебе факт действительности. Так родились две крайние концепции документального сценария. По одной точке зрения, такой сценарий — всегда полуфабрикат, приблизительное, ориентировочное вступление к будущему фильму, по другой версии — картина не более чем постскриптум к сценарию, который обожествляется и должен быть воплощен (любыми, даже антидокументальными средствами) в каждой строчке, от первого до последнего слова.

Сравнивая сценарий Л. Гуревича с фильма-

[1] Г у р е в и ч Л. Линия судьбы. М., «Искусство», 1980. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

ми, поставленными по ним, приходишь к выводу, что Гуревич, образно выражаясь, задачу документального сценариста видит в чем-то схожей с задачей разведчика.

Завтра сюда, в этот домашний интерьер или на этот сельский двор, приедет съемочная группа, и она займется тем же самым делом, что и я: будет смотреть, подмечать, сопоставлять подмеченное. Только с помощью камеры. А сегодня я налегке, с блокнотом и диктофоном (нередко, впрочем, и с фотоаппаратом), опередив основные кинематографические силы и имея больше времени, чем достанется им, должен осмотреть все объекты и коммуникации, вскрыть неизбежные помехи будущему продвижению, те препятствия, которые прячутся и в человеческом характере персонажа документальной картины, и, допустим, в трудном для съемок месте действия; разузнать, где «глубоко» и где «брод», и отыскать самый удобный способ достижения поставленной цели. Как оно всегда и бывает, разведчик неизбежно становится стратегом. В данном случае разведчику-сценаристу приходится излагать на бумаге по возможности очень точный проект будущей картины. Отступления от проекта, разумеется, неизбежны — и в мелочах, и в крупном. Но если проект в главном неточен, неверен, не увязан с местностью, не учитывает способы доставки строительного материала и нарушает нормы предельно позволительной нагрузки, его придется просто-напросто заменить решением, родившимся в бессонных муках суматошного монтажного периода.

Вот откуда этот характерный вздох: «Почему не камера, не магнитофон, а лишь перо и блокнот были со мной в эти недели? Ведь готовая картина — с драматизмом, сломами, борьбой характеров — прошла передо мной. А теперь — где она? Ищи, свищи... Кляни нерасторопность — свою и кинопроизводства — и начинай сначала, как будто ничего и не было. Событие упущено, попробуй восстанови!.. И все же никуда не денешься: буду пытаться и «рассуждать», и «реконструировать факты». Иначе уже не смогу» (с. 65).

Это — из сценария «Олимпийский прицел». Лирический монолог в документальном сценарии? Почему бы и нет! Или заготовки для дикторского текста? Ничуть не бывало. Совсем другое: попытка подготовить будущих создателей фильма к тому, что предстоит каждому из них — не как профессионалу, а как человеку. Поглядите, как в другом монологе точно увиденная деталь, вдруг открывшаяся непосвященному в спортивные дела человеку, плавно, уверенно, безошибочно преображается в ценность художественную: «Тогда в Минске меня поразил этот крик. Он возникал всякий раз, когда сложный прыжок или соскок грозил бросить гимнаста на пол, на мат. Какая-то стайка ребят... силилась помочь, поддержать своим дружным кличем. Если бы это помогло!.. Но подумалось: «Не в этом ли повелении себе выстоять — сердцевина Машиного характера? И тогда — сердцевина фильма?..» (с. 69).

Л. Гуревич проектирует фильм.

Он знает, что картина начнется и окончится кадром-символом, кадром-метафорой — разбегом Марии Филатовой, героини картины. Он дает эмоциональную разгадку кадра («преодоление»), перечисляет приметы-ориентиры («лицо ее, «ровное» почти всегда, обретает редкую выразительность», сжаты губы, расширены глаза, напряжены скулы — усилие и порыв!» (с. 65), дает четкие профессиональные указания оператору («поставим камеру точно напротив снаряда, выберем длиннофокусный объектив, «зарапидим» скорость съемки. Пусть сначала рванется она вся, а потом лишь ее лицо будет медленно надвигаться на нас, почти не меняя крупности, под какой-то запоминающийся, точно выбранный звук») (с. 66). Он знает, что в фильм надо включить два коротких интервью с Людмилой Турищевой, такие-то и такие-то кадры из спортивной хроники, где непременно должны быть беседа с учительницей, хорошо бы — о Сервантесе, потому что Маша видела в Мадриде ему памятник. Он рассчитывает: если магнитная пленка с изображением соревнований на Кубок мира будет скопирована на Центральном телевидении, а затем повторно показана по областной трансляции в Кемерово, тогда можно будет снять разом и эти кадры на телеэкране, и смотрящую на себя героиню фильма...

Он все знает с определенностью жесткой математической конструкции. Он знает еще и то, что все запланировать невозможно. Отсюда желание приобщить читателя, соратника по будущему труду, к духу пока еще не созданного произведения, возбудить к нему интерес читателя, вовлекая его в круг своих индивидуальных ощущений. Они в данном случае тоже общественный материал, ориентир будущих впечатлений зрителя. Ибо не запишешь то, что открылось тебе на пятом, тридцатом пребывании в репетиционном зале гимнасток, но можно расставить вехи, по которым все это с большим или меньшим успехом откроется камере.

«Олимпийский прицел» — образец современного документального сценария. И превосходный фильм. Ах, если бы это всегда совпадало! Если бы запас сценарной прочности гарантировал успех аудиовизуальной конструкции, возникшей на этом фундаменте! Нет, гарантий здесь нет и не будет. Тот, кто видел фильм «Линия судьбы», теперь, познакомившись со сценарием, способен ощутить всю энергию авторских устремлений, реализованную только в каких-то процентах. Перечтя сценарий «Эксперимент на себе», открываешь, что перед тобой — публицистический репортаж, страстная, хотя и сдержанная, полемика с обывательским представлением о новом быте. Где она в фильме? Получилась хорошая, уверенная, что называется, добротная документальная лента, и только. В ней вопросы сменились прописными истинами, а проблема — азами таблицы умножения. Между тем сценариста занимала тяга человека к хорошему, его всегдашнее стремление найти рецепты счастья, он присматривался к тому, что зовется «будничной эмпирией», часто нас обессиливающей и приводящей к нулю множество прекраснодушных надежд. И задачей фильма было встревожить, обернуть взор на самого себя и в собственной душе разглядеть то же наивное прекраснодушие, грозящее социальной маниловщиной.

По жанровым признакам «Эксперимент на себе» должен был бы, наверное, примыкать к проблемному газетному очерку. Остальные четыре сценария, составившие сборник, — портреты. Портрет юной спортсменки Маши Филатовой и доктора медицинских наук Анны Максимовны Токаревой, выдающегося биолога Георгия Яковлевича Свет-Молдавского и Владимира Михалева, единого в двух лицах — поэта, выпустившего несколько стихотворных сборников, и чабана колхоза «Ленинский путь» на Белгородщине. У каждого из этих людей есть свой официальный статус, иначе с чего бы кино или телевидение заинтересовалось их фигурами? Но будь каждый сценарий Л. Гуревича умелой иллюстрацией дюжины ходячих представлений о «поэтах», «спортсменах» и «профессорах», а такого рода иллюстраций, к великому нашему огорчению, слишком много в ежегодной продукции документального кино, вряд ли мы держали бы сейчас в руках эту книгу. «Пастух пишет стихи, общается с природой, отыскивает в ней новые темы — и счастлив!». Это легко сказать, да и на экране изобразить ничуть не труднее, только что в результате такая пастушеская пастораль даст зрителю?

Характер начинается с противоречия, рассказ о человеке — с попытки это противоречие объяснить. Главное для Л. Гуревича то, куда он метит, как в яблочко, — это психологическое ощущение его героя внутри своего дела, внутри налаженных рельсов своей жизни, посередине линии своей судьбы.

Как опытный, чуткий интервьюер Л. Гуревич умеет разговорить собеседника, заставить его увидеть в этих беседах не только бытовое, житейское любопытство, но поставить перед ним самые важные, самые главные вопросы его жизни. Как только это происходит, плоскостные клише наших априорных представлений распадаются, портрет приобретает стереоскопичность, система бликов и теней придает всему видимому объем, выпуклость, материальную плотность. И тогда за монолитом вырисовывается драматическое напряжение.

Драма и в том, что долгие годы многочасовых, беспощадных тренировок могут быть зачеркнуты десятой долей секунды, потерей равновесия на бревне — и вот уже тебя обошли, и гордый олимпийский прицел обернулся безнадежным промахом.

Драма и в том, что всемирно известный биолог должен на каждом шагу преодолевать паутину обессиливающих мелочей — от нехватки нужного вируса до поездки подчиненных, кандидатов наук, на овощную базу.

Драма и в том, что единение с природой для пастуха и поэта оказывается идеалом, еще не достигнутым в общении с людьми, в том числе и самыми близкими, для которых его работа и его дарование, само совмещение их выглядит чудачеством; жизнь по иным, не общепринятым нормам кажется «неправильной».

Л. Гуревич не боится крутых поворотов судеб, не отворачивается от неудач. Анна Максимовна Токарева рассказывает, как «не уберегла» мужа, а позже буквально на наших глазах угасает ее пациентка... Доктор Свет-Молдавский знает, что дни его сочтены, что форма белокровия, которой он страдает, предоставляет ему от двух до четырех лет жизни. Мотив преодоления, открыто заявленный в «Олимпийском прицеле», скрыто находит себе место в каждом сценарии, становится как бы главным формообразующим фактором. Рассказ о человеке превращается в рассказ о том, как этот человек делает себя, в рассказ о цене достигнутого и о мизерности результата в сравнении с еще не сделанным...

От вопросов к герою Л. Гуревич неизбежно переходит к другим вопросам — режиссеру, остальным участникам съемочной группы. Тексты сценария изобилуют и обращениями к читателю — в этой форме прокладывает себе дорогу мечта об активном зрительском сотворчестве. Здесь выражается четко осознаваемая необходимость, чтобы найденное, нащупанное разведчиком умножалось, подхватывалось, упрочивалось. В «Линии судьбы» был запланирован сюрприз для героини: в день 8 марта ее должны были поздравить со сцены четыре опереточных «Бони» бессмертными строками: «Улыбка дам, как солнца луч, приятна нам!» Сценарист делает любопытное примечание в скобках: «Бог мой, сколько придется помучиться и самим бедным студентам и кинематографистам, чтобы устроить этот номер! Репетиции, костюмы, постановщик, аккомпаниатор... Но ведь именно музыкальное училище — шефы кафедры терапии. И концерт на праздничном вечере все равно должен быть! Посмотрите только на Анну Максимовну и ее реакцию!» (с. 104).

Нас убеждают, апеллируя к замечательному кадру, который еще не снят, но мы видим вместе с автором, что он, действительно, будет замечательным.

Каждый сценарист — немножко режиссер. В документальном кино, наверное, это обстоятельство еще более важно, чем в игровом. Кинодраматургам-«игровикам» при близости к традициям сцены, наверное, легче стать в позу метра: я написал, а вы уж сами смотрите, как это можно и нужно поставить. Документалист не скажет такого — в его деле эта позиция неминуемо обернется потерями. Если невозможно снять так адекватно, как задумывалось, оно или не войдет в фильм вообще, или войдет пародией на задуманное...

Л. Гуревичу помогает и глаз опытного кинематографиста, и умение, если нужно, сесть с пленкой за монтажный стол, чтобы своими руками доказать то, что с трудом доказывается на бумаге. Но после вопросов герою и режиссеру существует еще самое трудное — вопросы самому себе.

Каждый отдает себе отчет в том, что далеко не все работы кинодокументалистов отмечены лица необщим выраженьем. И, напротив, мы знаем, что нередко сценарист и режиссер стремятся не к тому, чтобы сказать свое, а к тому, чтобы повторить чужое, поскольку виданное-перевиданное никогда не вызывает возражений. Но это «чужое» по той же причине никого не взволнует, не опалит, не поставит в тупик — зритель так и воспримет такой фильм не своим, чужим.

Сценарии, собранные в книге «Линия судьбы», — еще одно доказательство того, что в документальном кино возможен авторский кинематограф. Его образуют не излюбленные средства выражения, не комплекс приемов, а своя собственная творческая позиция, то отношение к жизни, которое выбирает для себя нужные приемы и средства. В этом, думаю, главная особенность сценариев, отобранных Л. Гуревичем для первой своей книги.

Георгий Богемский

Товар «культурной индустрии»

Заметки об итальянском коммерческом кино

С итальянским кино произошло то же, что с тем пастухом, который так часто взывал о помощи, что, когда волк и в самом деле напал на стадо, никто не прислушался к его крикам. О том, что итальянский кинематограф переживает глубочайший кризис, писалось в печати давно и доказательно, этот вопрос не раз был темой различных форумов итальянских кинематографистов, экономистов, социологов. Но к сигналам «SOS!», подаваемым кино, никто серьезно не прислушивался, никто по-настоящему не пришел ему на помощь. Государственные субсидии оставались по-прежнему мизерными, да и попадали чаще всего не в те руки; оградительного законодательства, способного защитить национальное кинопроизводство и прокат от иностранной конкуренции (а если точнее — от многоканальной эскалации Голливуда), не принималось. Да и правда, трудно было поверить, что итальянское кино при последнем издыхании: какой же это кризис, когда в Риме, ставшем «Голливудом на Тибре», создаются значительнейшие кинопроизведения и к итальянским фильмам неизменно привлечено внимание на всех фестивалях, а итальянские режиссеры и актеры, как правило, увозят с них главные премии?..

Но те, кто внимательно следил за процессами, происходящими внутри итальянского кино, знали, насколько неустойчиво его положение, и не зря сравнивали его с айсбергом: наверху, на поверхности, создавая видимость благополучия, маячили десяток-полтора фильмов, привлекающих к себе всеобщее внимание и интерес, а под водой, в намеренной анонимности, находилась масса второсортных и третьесортных лент, составляющих добрые 90 процентов продукции. Потом этот айсберг — и вверху, и внизу — стал таять. Это началось в 1978 году, когда кризис достиг апогея: число фильмов резко сократилось — и хороших, и плохих, — а затем айсберг перевернулся, и на виду, заняв главенствующее положение, оказалась так называемая коммерческая продукция, кинотовар буржуазной «массовой культуры»...

Число фильмов сократилось чуть ли не в трое; еще несколько лет до того Италия — крупнейшая кинодержава Запада, производящая больше фильмов, чем Голливуд, — выпускала до 220—240 лент в год, а в 1978—1979 годах менее ста. Закрываются кинотеатры, в первую очередь мелкие и провинциальные, сокращается число зрителей, падают кассовые сборы, прекращают существование студии, терпят банкротство кинофирмы, растет безработица среди актеров и кинематографистов всех специальностей.

В чем причины этого резкого спада в кино Италии — экономического, финансового, а главное — художественного? Причин очень много, острота кризиса тем и вызвана, что одновременно сошлись, совпали — в чем-то случайно, а в чем-то и не случайно — различные факторы и обстоятельства. Мы уже говорили об отсутствии субсидий и кредитов, законодательства, способного оградить национальную кинематографию от ее захвата голливудским капиталом; кризис кино происходит на фоне

общего кризиса итальянской экономики: сокращается покупательная способность итальянцев и вместе с тем растут цены на билеты. Другая причина — конкуренция со стороны телевидения, причем главная опасность для кино исходит не от государственного телевидения, а от частных, так называемых «пиратских» телекомпаний, которые непрерывно крутят старые фильмы. В прокате столько же американских фильмов, сколько итальянских (45 процентов — голливудская продукция, 45 — итальянская, причем многие из отечественных фильмов так называемые «переодетые», о них мы скажем ниже), большинство прокатных фирм — американские... Экономические трудности, нежелание платить налоги приводят к тому, что многие кинофирмы переводят капиталы за границу, подрывая и без того непрочное положение итальянского кино. Так, давно уже работает в США крупный продюсер Дино Де Лаурентис, покинул Италию Карло Понти, прикрыв свою фирму «Чемпионфильм».

Нельзя забывать и о том, что итальянское киноискусство в 70-е годы лишилось многих своих виднейших мастеров — почти одновременно ушли из жизни Роберто Росселлини и Лукино Висконти, Витторио Де Сика и Пьетро Джерми, трагически погиб Пьер Паоло Пазолини. Смена поколений осуществляется, увы, не так быстро; кроме того, некоторые молодые, казалось бы, талантливые режиссеры после многообещающего дебюта как-то сникают или коммерциализируются, превращаются в рядовых ремесленников.

Кризисные процессы в кино развиваются на фоне общей нестабильности положения в Италии — и политического, и экономического. Атмосфера страха, террора, неуверенности, царящая в стране, отзывается не только на зрителе, от которого поход в кино требует и порядочных денег на билет, и известного мужества, так как по вечерам на улицах небезопасно. Эта атмосфера отражается и на самом киноискусстве — некоторые мастера, видимо, дезориентированы, растеряны. Для четкого анализа обстановки и обусловленного ею состояния людей безусловно нужно время. Об этом верно говорил еще на прошлом, XI Международном кинофестивале в Москве Франческо Рози. Некоторые режиссеры отошли от актуальной тематики, некоторые проявляют склонность к мрачным, апокалиптическим притчам. Мы уже писали в свое время об этих явлениях на страницах «Искусства кино» [1].

[1] «Итальянский политический фильм: потери и обретения». — «Искусство кино», 1979, № 9.

Эдвиг Фенеш в фильме «Полицейская из подразделения полиции нравов» режиссер Массимо Тарантини

Однако не следует делать вывод, что застой, кризис носят в итальянском кино тотальный характер. Ведь еще совсем свежи в благодарной памяти зрителей такие значительные произведения, как обличающие старый и новый фашизм (антифашистская тема всегда была стержнем прогрессивного кино Италии) фильмы «Амаркорд» Федерико Феллини и «XX век» Бернардо Бертолуччи, «Христос остановился в Эболи» Франческо Рози и «Аньезе идет на смерть» Джулиано Монтальдо, «Необычный день» Этторе Сколы и «Сан-Бабила: восемь часов вечера» Карло Лидзани, или поднимающие извечную тему отсталости италянской деревни социальные ленты «Отец-хозяин» братьев Тавиани и «Дерево для деревянных башмаков» Эрманно Ольми, или антиколониалистский фильм Микеланджело Антониони «Профессия: репортер», или острые разоблачительные детективы Дамиано Дамиани и Элио Петри, бьющие по фашистским заговорщикам, по мафии, по коррупции. Появляются и сейчас — пусть их стало значительно меньше — яркие и взволнованные фильмы, затрагивающие животрепещущие проблемы сегодняшней Италии, — новые ленты Бернардо Бертолуччи («Трагедия смешного человека») и его брата Джузеппе («Потерянные вещи»), Франческо Рози, Карло Лидзани, Этторе Сколы, Дамиано Дамиани, Дино Ризи — о некоторых из этих фильмов мы упоминаем ниже и надеемся увидеть их на предстоящем XII Московском кинофестивале.

Но предмет нашего разговора — так называемое развлекательное, коммерческое кинозрелище, кино серии «Б» (итальянские критики четко разграничивают «серьезное», художественное кино и «кинозрелище» — товар буржуазной масскультуры, товар «культурной индустрии»). Сегодня оно развернуло активное, как никогда раньше, наступление на зрителя В задачи этой статьи не входит детальное исследование причин кризиса итальянского кино, нас интересуют его пагубные последствия. Как раз главное из них — резкое, угрожающее усиление удельного веса фильмов — товара масскультуры. Выкарабкаться из кризиса итальянские кинопромышленники и продюсеры решили, прибегнув к старым, испытанным рецептам коммерческого кинозрелища, к помощи «легких» жанров, производству боевиков и римейков, способных, по их расчетам, обеспечить кассовые сборы. Не заботясь о сохранении итальянским кино его национального характера, они пошли на широкое, неограниченное совместное производство «вненациональных» фильмов, главным образом с американскими кинофирмами. Итальянское кино все больше стало приобретать черты американского кинозрелища. Главная причина кризиса итальянского кино — проникновение голливудского капитала во все его структуры — слилась со следствием.

Впрочем, все, видимо, происходит согласно выработанным за океаном планам. Главный результат нынешнего спада итальянского кино — падение его общего художественного уровня — вполне соответствует директивам центров буржуазной «массовой культуры», превращающей фильм в унифицированный товар «культурной индустрии». Какого рода кинозрелище навязывают итальянским зрителям идеологи и «практики» масскультуры, мы увидим из приведенных в этих заметках примеров, в которых взяты ленты последних двух-трех лет Фильмы сексуальные, эротические и порнографические (градации эти неуловимы!), фильмы ужасов с людоедами, ожившими трупами и мерзкими чудовищами — пришельцами из космоса или земных недр, глупейшие и пошлейшие комедии — вот арсенал средств, при помощи которых зрителя стремятся довести до состояния существа, утратившего волю, запуганного, отучившегося думать и готового выполнять все, что ему ни прикажут, верить всему, что ему говорят. «Сверхзадача» подобного кинозрелища — произвести в сознании зрителя, его нервной системе «короткое замыкание».

Об этом свидетельствуют многие новые итальянские ленты. Итальянская кинематография сейчас уже преодолела пик кризиса, начинает выходить из него — число фильмов, выпущенных в 1979—1980 годах, поднялось почти до 200, приближаясь к прежним количественным показателям. Но какой дорогой ценой это далось! Конечно, чисто коммерческое

кино всегда, еще с эпохи фашизма, количественно преобладало, но его натиск сдерживал в первые послевоенные годы неореализм, нанесший пустому и пошлому кинозрелищу удар, от которого оно не скоро оправилось. В 60-е годы дорогу коммерческому кино преграждали фильмы прогрессивных мастеров, в частности произведения антифашистской темы, картины Федерико Феллини и Микеланджело Антониони, лучшие образцы набиравшей силу «комедии по-итальянски»; в 70-е годы натиск коммерческих лент сдерживало направление политического кино. А вот теперь коммерция берет реванш...

Сам по себе факт существования на Западе кинематографа, лишенного серьезных художественных достоинств, проникнутого жестокостью, рассчитанного на пробуждение в человеке низменных инстинктов, наносящего по его нервам и психике «запрещенные удары», отнюдь не нов. Новым, по крайней мере для Италии, надо считать столь массированное, тотальное наступление коммерческого кинозрелища, когда его количественные характеристики на глазах переходят в качество едва ли не всей продукции национальной кинематографии. Разумеется, было бы преувеличением сказать, что эта мутная волна захлестнула итальянский экран целиком, совсем не оставив места произведениям истинного киноискусства. Так, несмотря на общий низкий уровень фильмов, с которыми советские зрители могли познакомиться в дни Недели итальянского кино в 1979 году, и безрадостное впечатление от программы, представленной Италией на XI МКФ в Москве, там были показаны и такие значительные, подлинно талантливые картины, как «Христос остановился в Эболи» Франческо Рози, «Репетиция оркестра» Федерико Феллини, еще две-три заметные ленты, вроде «Дорожной пробки» Луиджи Коменчини. Однако надо признать, что не эти фильмы определяют сегодня лицо итальянского кино и их успех не может сгладить общего тревожного впечатления, которое оставляют десятки других лент, свидетельствующих, что уровень итальянской кинематографии весьма заметно упал.

«Переодетые» фильмы

Одна из приметных черт нынешнего кризиса итальянского кино (и — трудность в исследовании его характера) состоит в том, что некоторые итальянские фильмы «прикидываются» иностранными, а иные иностранные ленты надевают итальянскую «маску». Здесь сказывается не только сложность форм совместного — зачастую множественного — производства, когда фильмы ставят фирмы трех-четырех стран, но вообще стремление замаскировать фильм под продукт некоего вненационального производства, лишив его всех национальных черт, а заодно и сняв ответственность с авторов за его содержание. Однако разобраться в пестром карнавале итальянского коммерческого кино весьма помогает одна простая истина, некогда ничтоже сумняшеся высказанная крупнейшим продюсером Карло Понти, супругом Софии Лорен, ныне сбежавшим со своими капиталами от итальянских судебных и налоговых органов за границу. Понти откровенно признал, что все итальянское кино делается на американские деньги. Памятуя об этом, начинаешь видеть в беспорядочном, хаотичном «пейзаже» итальянской кинопродукции некоторую стройность и внутреннюю логичность...

Начать с того, что многие итальянские фильмы снимаются на английском языке, будучи предназначены для проката в других странах, а в случае, если их решают показывать и в Италии, они потом дублируются на итальянский язык. Против этого абсурдного положения не раз уже выступали итальянские актеры (в том числе такие, как Джан Мария Волонте и Лаура Бетти), которых заставляют играть на чужом языке, а также сценаристы, указывавшие, что при написании диалогов фильма из итальянской жизни на иностранном языке безвозвратно теряется национальный колорит, а нередко и подлинность воспроизводимой реальности.

А затем подмена национальной принадлежности фильма происходит еще и при выходе его в прокат: фильм данной страны поступает в распоряжение прокатной фирмы другой стра-

ны, и кассовые сборы от проката этого фильма, хотя и продолжают формально фигурировать «под флагом» страны производства, фактически целиком или частично уплывают за границу. В Италии большинство прокатных фирм находится в руках американцев, и прибыли их уходят в Голливуд. Таким образом, уходят из Италии и те скудные субсидии, которые государство иногда предоставляет итальянским режиссерам. Правда, прибыли от проката американских фильмов итальянскими прокатными фирмами, в свою очередь, поступают в Италию, казалось бы, к выгоде итальянской кинематографии. Если бы только не одно обстоятельство: эти прибыли попадают почти целиком в кассу одной крупнейшей прокатной фирмы — «Титанус», которая связана длинной цепочкой — через ФИАТ и компанию «Аккуа Марча» — все с теми же голливудскими монополиями...

Но, помимо сложных производственных и прокатных ухищрений, национальную принадлежность того или иного фильма нелегко угадать и из-за того, что режиссеры и актеры, видимо, сами стесняясь своих детищ, а может, желая облегчить их прокатную судьбу, придумывают себе заграничные псевдонимы, а фильмам — иностранные названия.

Так, доморощенный фильм ужасов «Алиен 2 на Земле», о котором мы еще будем говорить, созданный на волне успеха в Италии американского фильма «Алиен», хотя и подписан режиссером Сэмом Кромвеллом, является чисто итальянским продуктом: настоящая фамилия режиссера — Чиро Ипполито, актрису Бенни Олдрич в действительности зовут Бенедетта Фантоли, а музыку написал не Оливер Онионс, а популярные композиторы кино братья Де Анджелис, пишущие обычно музыку для итальянских вестернов с участием дуэта известных актеров Теренса Хилла и Бада Спенсера, которых на самом-то деле зовут Марио Джиротти (не путать с Массимо!) и Педерсоли. Кстати, о «вестерне-спагетти»: именно со времен его расцвета лет десять назад и пошла мода на псевдонимы. Постановщик первых итальянских вестернов Серджо Леоне называл себя Робертсон (сын Роберто, так как отца его, известного до войны режиссера, звали Роберто Роберти). После возрождения в Соединенных Штатах жанра вестерна (с появлением фильма «Маленький большой человек») «спагетти-вестерны» увяли, но мода на заграничные имена осталась. Притом, заметим, исключительно на американизированные — словно из желания подчеркнуть близость и преемственность между итальянскими коммерческими поделками и голливудскими оригиналами.

Но есть и другая причина: назвавшись Джоном или Биллом или уехав за границу, итальянский кинематографист легче может найти работу. Например, американскую премию «Оскар» 1980 года за операторское мастерство разделили два итальянца — известные операторы Джузеппе Ротунно и Витторио Стораро (первый — за фильм «Весь этот джаз» Фосса, второй — за «Новый апокалипсис» Копполы), а «Оскара» за специальные зрительные эффекты получил итальянец Карло Рамбальди (за «Алиен» Ридли Скотта). Увы, утечка квалифицированных творческих сил из Италии в США продолжается...

Итак, поиски выхода из кризиса итальянское кино все чаще ведет, пытаясь стереть то, что некогда принесло ему славу, — свой самобытный национальный характер.

Боевики и римейки

Приобретя «вненациональный» характер, итальянское коммерческое кино прежде всего попыталось прибегнуть к старым, испытанным рецептам: созданию фильмов-боевиков — дорогостоящих лент с громкими именами авторов и актеров — и фильмов-повторений, так называемых римейков, успех которых у зрителей проверен опытом десятилетий.

Самый крупный из фильмов-«колоссов» последнего времени несомненно «Калигула» — фильм итало-американского производства (при участии многих видных английских актеров): во время его съемок была поднята рекламная шумиха не меньшая, чем в свое время перед выходом «Клеопатры»; было отснято 120 миль пленки — в 50 раз больше, чем при съемках

«Ад», режиссер Дарио Ардженто

знаменитого «Бен-Гура» в 1926 году; стоимость фильма, работа над которым продолжалась несколько лет, составила свыше семи (по другим данным — около десяти) миллиардов лир.

Сценарий фильма написал живущий в Риме американский писатель Гор Видал. Он намеревался внести в фильм свое, современное видение древнеримской истории и личности Калигулы. он даже хотел назвать его «Калигула Гора Видала». Однако еще во время съемок Видал в ярости порвал с фирмой, а потом отказался подписать фильм. Следующее столкновение произошло у продюсеров фильма — американца итальянского происхождения Боба Гуччоне, издателя журнала «Пентхауз», «магната порнографии», как его называют в Америке, и итальянца Франко Росселлини — с режиссером фильма Тинто Брассом. Итальянский режиссер в гневе не меньшем, чем Видал, также отказался продолжать работу над фильмом. Начались судебные тяжбы, а съемки заканчивал сам Гуччоне. Таким образом, режиссера этот фильм не имеет: в титрах значится лишь, что съемки велись под руководством Брасса. Чудовищное самоуправство продюсера Гуччоне несомненно. Он исключил из фильма ряд эпизодов, уже отснятых режиссером, внес свои собственные, насытив ленту дикими жестокостями и сексом вполне в духе выпускаемых им периодических изданий «для мужчин». Однако особого сожаления обиженный Брасс не вызывает: все же не даром Гуччоне выбрал для постановки «Калигулы» именно этого режиссера, хотя и несомненно талантливого, но весьма склонного к болезненной патологичности, свидетельством чему другие его фильмы — как старый «Салон Китти» (1976), так и последний «Action» (1979).

«Калигула» — типичный продукт «наднационального» коммерческого кино, «массовой культуры» общества потребления, в котором неразрывно слились неслыханная жестокость и разнузданный секс. Как его ни рассматривать — то ли как американский, то ли как итальянский фильм, — он дает одно из самых убедительных свидетельств упадка буржуазного кинематографа.

«Эпиграф» к рекламному плакату «Калигулы» гласит: «Искусство — это тоже дитя истории, а история соткана из мерзостей и похоти». Чего-чего, а уж этого в фильме действительно предостаточно — история Древнего Рима трактуется как непрерывная череда жестоких преступлений и чудовищного разврата.

В Нью-Йорке запрета фильма потребовала «Группа защиты общественной морали», подав в суд на издателей «Пентхауза», осуществляющего прокат «Калигулы». В иске указывается, что фильм непристоен и лишен всякой научной, литературной и политической ценности.

В Риме прокуратура конфисковала фильм как непристойный (потом запрет был снят).

Критика везде встретила «Калигулу» ироническими комментариями или просто игнорировала его выход на экран. Лондонский «Сандитаймс» писал: «Это вереница широко известных сексуальных извращений с дополнением некоторых ранее неизвестных... Однако вполне соответствующий среднему товару такого рода секс, который нетрудно найти в Нью-Йорке за сотню долларов у проституток, бледнеет перед жестокостями — чудовищными пытками, нанесением увечий, кастрациями, вспарыванием животов и обезглавливаниями, — проникнутыми мегадолларовым реализмом... Мак Доуэлл (Калигула) и Эллен Миррен (его сестра Друзилла, с которой он находится в кровосмесительной связи) в финале фильма оба буквально плавают в крови.. Сэр Джон Гилгуд (в роли Нервы) высоко держит голову среди всех этих безобразий, но его, увы, тоже убивают...»

Что же касается зрителей, то они выходят из кинотеатров через два с половиной часа притихшие, с побледневшими лицами. Кстати, больших сборов этот «боевик» не сделал: среди европейских фильмов, демонстрирующихся в США, он хотя и фигурирует среди прибыльных, но за первый месяц показа собрал лишь 400 тысяч долларов, что расценивается как неудача.

Но обратимся к «колоссу» совсем другого рода: римейку «Чемпион», поставленному тоже на американские деньги итальянским режиссером кино и театра Франко Дзеффирелли. Имя Дзеффирелли достаточно широко известно, некогда он создал и в кино, и на театральной сцене темпераментную, свежую постановку «Ромео и Джульетты», поставил много оперных спектаклей, успешно работал на телевидении; но ныне режиссер занялся крупным кинобизнесом: исполняет заказы Ватикана (фильм-боевик о жизни Иисуса Христа) и Голливуда. Последний плод его трудов — «Чемпион» — повторение через полвека фильма Кинга Видора, в котором снимались Уоллес Бири и незабываемый Джэкки Куган. Теперь найден новый чудо-ребенок — золотоволосый мальчик Рики Шродер, которого усиленно эксплуатирует все западное кино (последний фильм с его участием — английский римейк «Маленький лорд», по уже многократно экранизированному роману Фрэнсис Ходсон Бернет «Маленький лорд Фаунтлерой»). Содержание донельзя слащавого, нестерпимо старомодного «Чемпиона» (его окончательно губит перенесение действия в наши дни) итальянские газеты аннотируют следующим образом: «Повторение старого фильма Кинга Видора, в котором боксер, оставленный женой, возвращается на ринг и платит за это жизнью. Фабрика слез (или, если хотите, глицерина), фильм пытается воскресить породу актеров-вундеркиндов, вымершую еще во времена маленькой Ширли Темпл (однако никто не говорит, что это не удастся, учитывая невиданные кассовые сборы, которые он делает во всем мире)».

Успеху у зрителей этой душещипательной мелодрамы способствовала, помимо участия действительно очаровательного (и притом весьма сообразительного, не по годам делового) мальчишки, известных актеров Джона Войта и Фэй Данауэй (она играла бандитку Бонни в нашумевшей ленте «Бонни и Клайд»), широкая реклама перед выходом на экран. Например, приехав перед премьерой фильма в Рим, Дзеффирелли организовал «случайную» встречу девятилетнего Рики с Папой римским, который, проезжая по забитым народом улицам в машине, «заметил» мальчика в толпе и побеседовал с ним. Конечно, «Чемпион» — по существу, фильм американский, но мы вправе рассматривать его как итальянский: не только потому, что поставил его Дзеффирелли, но и потому, что и официально он считается итальянским и как таковой впервые был показан в 1979 году в Сорренто на фестивале итальянского кино (правда, еще тогда газеты острили, что в этом фестивале итальянских фильмов участвует «американец» Дзеффирелли).

По последним сообщениям печати, Дзеффирелли собирается теперь изменить своей ватикано-американской «ориентации»: он задумал новый «боевик» — экранизацию оперы Пуччини «Турандот», которую будет целиком снимать в Пекине и других городах Китая. Этот

проект он хочет осуществить в течение 1982 года.

Дзеффирелли не одинок: и другие итальянские режиссеры, полагающие, что создание «боевиков» поможет бьющемуся в тисках кризиса итальянскому кино, пытаются опереться на активизирующуюся китайскую кинематографию. Так Джулиано Монтальдо уже начал работу над совместным итало-китайским многосерийным кино- и телефильмом — экранизацией книги Марко Поло «Миллион» (о путешествии великого венецианца в Китай).

После долгих колебаний на роль Марко Поло Монтальдо выбрал, вероятно, уже окончательно, американского актера Кена Маршалла (до того кандидатами были другие, не только заокеанские актеры) и начал натурные съемки в Венеции, откуда отправился в свой долгий путь Поло. Установлена общая стоимость фильма — восьмичасовой телефильм и его трехчасовой киновариант обойдутся в 15 миллиардов лир. Приобретением фильма уже заинтересовались шестьдесят телекомпаний разных стран. Съемки, помимо Италии и Китая, будут вестись в Марокко, а затем во многих других странах, по которым проходил путь венецианского путешественника. Газеты сообщают об огромном количестве верблюдов, слонов и прочих животных, которые будут «сниматься» в фильме; для массовых сцен будут использованы китайские воинские части.

Менее сенсационным является создание фильмов совместно с французскими, испанскими, западногерманскими кинематографистами — количество их постоянно возрастает, причем это, как правило, ленты с участием «кинозвезд», рассчитанные на кассовый успех. Примером такой развлекательной «многонациональной» продукции, одинаково годной для зрителей разных стран, может служить итало-франко-западногерманский фильм «Лулу» — нечто среднее между любовной драмой и уголовной хроникой. Поставил фильм польский режиссер, много работающий за границей, Валериан Боровчик, положив в основу фильма две пьесы немецкого драматурга Франка Ведекинда, писавшего в конце прошлого — начале этого века. «Лулу» — тоже римейк: драмы Ведекинда («Дух земли» и «Ящик Пандоры»), на основе которых написан сценарий фильма Валериана Боровчика, в прежние годы неоднократно экранизировались; самая известная экранизация — «Ящик Пандоры» Георга Пабста (1928) с участием знаменитой актрисы Луизы Брукс, создавшей болезненно-эротический образ «роковой женщины». Совсем недавно «Лулу» появилась и на итальянском телевидении — там главную роль с успехом сыграла Стефания Сандрелли. В фильме Боровчика участвует много известных актеров из разных стран (в роли Лулу — Энн Беннент), но художественные достоинства фильма, по отзывам печати, невысоки. Над всем доминируют отталкивающе натуралистические сцены, эротика, порой грубая, чрезмерно навязчивая. Не оригинальна в фильме и музыка — чаще всего цитаты из Сен-Санса.

Но дорогостоящие «боевики» со сложной формулой совместного производства — это не «хлеб на каждый день» коммерческого кино. К тому же, как показал пример «Калигулы», их постановка — дело рискованное, они не всегда оправдывают колоссальные затраты, а если и оправдывают, то не так скоро. Поэтому итальянское кино «масскультуры» ориентируется на фильмы домашнего производства «числом поболее, ценою подешевле», которые можно сварганить за четыре-пять недель, забив ими до отказа отечественный экран, а если повезет, то даже и экспортировать. По такой линии наименьшего сопротивления идет большинство итальянских режиссеров, особенно молодых.

Вот слова режиссера Марчелло Алипранди (он знаком советским зрителям по социальному детективу «Коррупция во Дворце правосудия» — экранизации известной пьесы Уго Бетти), поставившего ныне пустой, проникнутый дешевой экзотикой и эротизмом фильм «Без кожуры»: «Конечно, я признаю, что в моем фильме действительно нет ничего нового, и могу добавить, что поставить такую картину, как эта, пять лет назад мне не пришло бы даже в голову. Однако кризис учит нас быть более сговорчивыми...»

Три кита, на которых ныне держится кино «масскультуры» в Италии — это секс, ужас и смех.

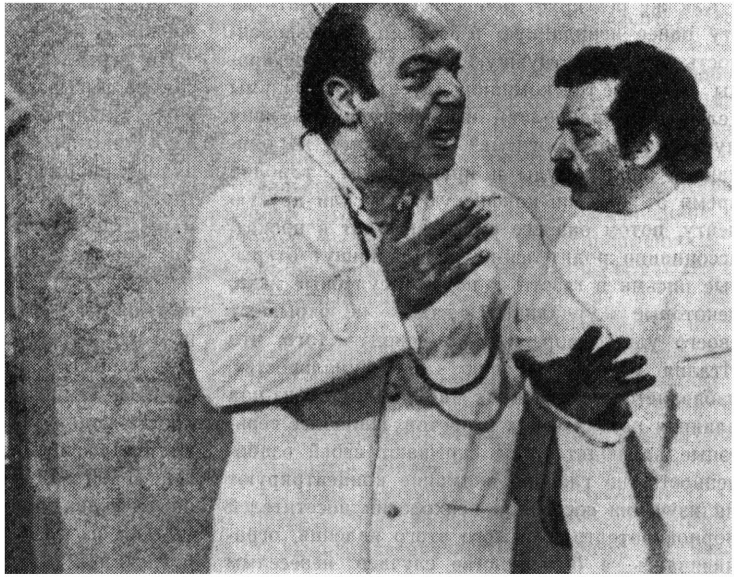
Кино красных фонарей

Первый красный фонарь зажегся на тихой римской улочке Монтебелло над старым, но вместительным кинотеатром «Амбашатори», следом он вспыхнул совсем неподалеку, на улице Вольтурно, над кинотеатром «Вольтурно», пользовавшимся и ранее легкомысленной славой — после фильмов там шел дивертисмент со стриптизом. Район для первых порнокинотеатров был выбран не случайно — поблизости от железнодорожного вокзала Термини и больших казарм. Потом под «красными фонарями» стали работать и кинотеатры в центре «вечного города» — «Жолли» и «Мажестик». Четыре порнокинотеатра открылись в Милане и хотя бы по одному почти во всех итальянских городах, заменив существовавшие ранее частные «киноклубы», где показывались порнофильмы. Выход порнокинозрелища на поверхность, его легализация для богобоязненной Италии, особенно для столицы католической церкви Рима, — явление новое, свидетельство глубочайшего упадка нравов и вседозволенности в сфере средств массовой коммуникации. Говоря о порнокинотеатрах и порнофильмах, мы имеем в виду не просто непристойные кинозрелища, оскорбляющие стыд и мораль (это относится, как мы увидим, и к обычной, «рядовой» коммерческой кинопродукции), а непременный так называемый «технический» показ любовного акта во всех деталях (для обозначения степени порнографичности фильма итальянцы пользуются специальными американскими терминами).

По статистическим данным, публикуемым в итальянской печати, ставка циничных коммерсантов от кино на порнобизнес, однако, не приносит ощутимых результатов: сумма кассовых сборов порнофильмов составляет лишь около 7 процентов от кассовых сборов первоэкранных кинотеатров; кассовые сборы фильма «красного фонаря» составляют лишь треть сборов «обычного» среднего фильма. Но число порнофильмов в прокате весьма значительно: если в 1979 году их было 47, то в 1980-м — уже 60, то есть 18,2 процента от общего количества прокатных фильмов. Были среди них и «боевики», сделавшие немалые сборы: так, французский фильм «Порнонаследница» собрал 195 тысяч зрителей.

Но, может быть, порнофильмы, идущие на экранах итальянских кинотеатров «красных фонарей», все иностранные? Вопрос о национальной принадлежности фильмов, как мы видели, вообще довольно сложен, особенно в этой отрасли кинопроизводства, полукустарной и полуподпольной, где «актрис» заставляют сниматься при помощи не только денег, но и шантажа, угроз, насилия. Однако даже по официальным данным не менее 10 порнофильмов из этих 60 являются итальянскими. Таким образом, порнокинематограф развивается в Италии не только в сфере проката, но и кинопроизводства, уже фигурируя в «отчетных» документах.

Помимо красного фонаря над входом в кино, чтобы зрители не путались, слово «порно» или «секси» включено в большинстве случаев в само название фильмов: «Порнодевственница», «Порножелания одной студентки», «Женщины — порнодетективы», «Порно-эротико-вестерн», «Долли-сексиблондинка», «Порномирок двух сестер», «Порнолюбовь Евы», «Женщины — порноубийцы», «Порнолавка на VII улице» «Сексуальное наваждение», «Суперсексимаркет» и т. д. Большинство названных фильмов — итальянские, хотя многие режиссеры фигурируют под «заграничными» фамилиями (Джимми Мэтьюз, Жерар Лённокс и т. д.), а некоторые названия для пущей завлекательности даже пишутся по-английски. Достаточно красноречивы и другие названия: «Аморальность», «Эротический Кандид», «Адские женщины», «Похоть», «Жена-нимфоманка», «Эротические встречи четвертого типа», «Эротическое коварство», «Непристойность», «Это сладкое тело Фионы», «Самая аппетитная часть мужчины» (режиссер этого последнего фильма — женщина, во всяком случае, судя по имени или псевдониму — Петуния Лоуренс). Наверное, список пора закрыть...



«Медсестра в солдатском лазарете», режиссер Марино Лауретти

Не надо думать, что эти и им подобные ленты идут только в «специальных» кинозалах, их можно посмотреть и в самых обычных кинотеатрах, их названия включены в программы, ежедневно публикуемые всеми газетами. Мало того, их демонстрации предшествует и сопутствует широкая и навязчивая реклама. И здесь мы сталкиваемся с еще одним явлением современной итальянской (да и всей западной) действительности: зритель волен ходить или не ходить на аморальные фильмы, но независимо от того всем — женщинам и детям тоже — изо дня в день на улице повсюду лезут в глаза и невольно запечатлеваются в памяти эмблемы и символы нынешней буржуазной «масскультуры»: рекламные киноплакаты с изображениями нагого женского тела в фантастически непристойных позах. Эти зрительные образы подкрепляются соответствующим текстом в духе ярмарочных зазывал. Например, вот реклама фильма «Извращенные игры одной приличной дамы»: на фоне двуспальной постели и двух обнаженных фигур надпись: «Под блеском ее ослепительной красоты таилась смертельная опасность тонкого извращения, всегда готового нанести свой удар». Лента «Последний остров наслаждения» рекламируется при помощи плаката в стиле бюро путешествий, изображающего некий утраченный земной рай. Подпись гласит: «Самое возбуждающее место на Земле, где дозволено все, ну абсолютно все!» Бывает реклама и в стишках, адресованная подросткам, например, к вышедшему на рождественские каникулы фильму «Гимназистка». Даем перевод — увы! — в прозе: «Если хочешь сделать себе хороший подарок на приближающееся Рождество, иди посмотри «Гимназистку». Или — языком деловой информации: «Волнующее возбуждение, нездоровые и утонченные желания, свидания особого рода. Все это вы найдете в «Порнодевственнице». Реклама фильма «Как лишиться жены и приобрести любовницу» обещает, что эта картина поможет избавиться от «сексуальной заблокированности и приступов депрессии». И на каждом плакате для большей притягательности большими буквами: «Лицам моложе 18 лет вход строго запрещен», или «строжайше воспрещен, или «порносупервоспрещен» (хотя некоторые ленты, повторяем, прямо адресованы подросткам и молодежи — «Гимназистка», «Сексостудент» и др.).

Как же реагирует общественность, печать на эту ранее невиданную в Италии вседозволенность, на захлестнувшую киноэкран, телеэкраны (частные телекомпании крутят порнофильмы целые ночи напролет), вылившуюся на улицу мутную волну эротизма? По-разному, но одинаково вяло. Суды и прокуратуры городов время от времени конфискуют ту или другую ленту, потом она все равно выходит в прокат, ассоциации родителей-католиков пишут открытые письма в газеты и подают судебные иски, некоторые журналисты даже не скрывают своего удовлетворения по поводу того, что Италия утрачивает свою «провинциальность», избавляется от прежних табу, выходит из-под влияния католических запретов. Наиболее серьезные наблюдатели не скрывают своей озабоченности, но главное внимание концентрируют на изучении состава и психологии посетителей порнокинотеатров, самого этого явления, ограничиваясь в большинстве случаев невеселым иронизированием и сетованием по поводу поистине «римского» упадка нравов.

Любопытна позиция самих «мастеров» этого жанра: когда их обвиняют в отравлении общественного сознания или, не дай бог, запрещают их фильмы, они переходят в контратаку, возмущаются тем, что им, «мелкой рыбешке», не дают работать, тогда как заправилы большого порнобизнеса спокойно получают свои прибыли, прикрывшись громкими именами известных авторов. Отчасти они правы: очень трудно четко разграничить расхожий кинотовар «на каждый день» от некоторых якобы «серьезных» фильмов, не менее непристойных, порнографию от эротики. И те, и другие фильмы ставят все те же ремесленники: одни более известные, другие менее, третьи — укрывшиеся за псевдонимами, все они одинаково спекулируют на моде, на отсталых вкусах, низменных инстинктах зрителей.

Единственной активной акцией против порнографии в кино явился рейд «женщин-коммандос» против «красных фонарей» в Риме: они подожгли кинотеатры «Амбашатори» и «Мажестик», забросали бутылками с зажигательной смесью «Жолли». Ответственность за этот акт вандализма приняла на себя левацкая группа феминисток, выступающая против поругания женщины на экране.

Но перейдем к «обычной продукции», которая не вызывает таких бурных страстей, хотя тоже зиждется на грубом сексе. О «Калигуле», с которым не в силах тягаться ни один рядовой порнофильм, мы уже говорили. Некоторую растерянность вызвала экранизация романа старейшего и самого видного итальянского писателя Альберто Моравиа «Я и он». Роман представляет собой остроумный и озорной диалог между писателем и его «сексуальным началом», отвлекающим его от работы. При переводе на язык зрительных образом получился фильм не только непристойный но и просто пошлый — видно, режиссер не обладал ни достаточным талантом, ни вкусом, и вообще, вероятно, есть произведения, не поддающиеся экранизации да в ней и не нуждающиеся.

Один из самых известных и талантливых режиссеров сегодняшнего итальянского кино Бернардо Бертолуччи некоторыми своими фильмами словно создает «алиби» для ремесленников порнобизнеса: в свое время наделало много шума его «Последнее танго в Париже», теперь в сделанном с американцами фильме «Луна» он трактует болезненные — на грани кровосмешения — отношения между матерью и сыном-подростком. И «Луна» — фильм большого мастера — ныне фигурирует в одном ряду с мерзкими поделками порноремесленников, запрещенными прокуратурой (что, впрочем, нисколько не мешает, повторяем, и «Луне», и всем другим лентам демонстрироваться на экране).

Основная масса сексопродукции — это комедии с участием видных или просто модных актрис и актеров. О комедии мы еще поговорим отдельно, но об ее порно- или эротической разновидности упомянем здесь.

Такого рода комедийные ленты идут косяком. Попробуем их как-то сгруппировать (речь пойдет о фильмах, появившихся только за последние два-три года).

Итальянская пословица гласит, что один порок тянет за собой другой. И впрямь: за итало-французской комедией «Маленький порок» (экранизация известного французского фарса

«Клетка для сумасшедших» — о двух немолодых друзьях-гомосексуалистах), имевшей большой успех, последовал еще один итало-французский фильм режиссера Эдуара Молинаро «Маленький порок II», имевший еще больший успех (главным образом благодаря популярным Уго Тоньяцци и Мишелю Серро в главных ролях). И на волне успеха у зрителей этих двух лент хлынул целый поток подражаний и вариантов все на ту же тему: «Извините, вы нормальный?», «Раскаленная картошка», «Неспелая земляника» и другие. Вот что пишет один из рецензентов о фильме «Извините, вы нормальный?», поставленном режиссером Умберто Ленци, ранее специализировавшимся на жестоких полицейских лентах: «Непрерывно подмигивая «Маленькому пороку», лента копирует ситуации и остроты этого французского фильма, однако при этом ей не удается вырвать у зрителя и подобия улыбки: глупости о мирке гомосексуалистов ранят разум, а цинизм режиссера оскорбляет хороший вкус». Сюда же отнесем и комедии про лесбиянок (типа «Все начнется однажды утром: я женщина, ты женщина»).

За комедиями на тему извращений идут комедии «полицейско-казарменные», причем главным действующим лицом в них является женщина. Кто, кстати, вы думаете, сейчас самая популярная актриса в Италии? Не София Лорен и не Клаудиа Кардинале, даже не гораздо более молодая Стефания Сандрелли. Ныне больше всех снимается пикантная брюнетка Эдвиг Фенеш, а конкуренцию ей может составить, пожалуй, только Толстушка — так прозвали непрерывно мелькающую на теле-, а теперь и на киноэкране блондинку Илону Сталлер (как вы заметили, имена и фамилии у них тоже «заграничные»). Теперь итальянские режиссеры, как отмечают люди, близкие к кино, предпочитают актрис глупеньких, хорошеньких и, по возможности, максимально раздетых. Так вот, режиссер Микеле Массимо Тарантини — один из «асов» новой волны итальянского коммерческого кино — снял комедию «Полицейская делает карьеру», в которой Эдвиг Фенеш стремится делать примерно то, что делает в своих фильмах Бельмондо, то есть ловит бандитов, спасает детей, дерется не хуже, чем леди Каратэ, и даже висит на головокружительной высоте, уцепившись за край крыши. Именно с этим последним эпизодом, в котором Эдвиг демонстрирует свои не менее головокружительные ножки, и связан основной «конфликт» фильма: взору полицейского начальства, толпящего внизу на улице, открывается, что на их героической подчиненной трусики не черные, положенного форменного образца, а цветные. Однако это не помешает бравой полицейской делать карьеру, и в следующем фильме Тарантини «Полицейская из подразделения полиции нравов» мы вновь видим Фенеш в не менее фривольных ситуациях. От полицейского участка до казармы один шаг: в комедии «Медсестра в солдатском лазарете» Мариано Лауретти другая красотка, Надя Кассини, демонстрирует свои прелести не хуже Фенеш. Этот фильм, а также «Солдатесса на больших маневрах» Нандо Чичеро доказывают, что казарменный юмор не уступает полицейскому.

Затем идет «школьная серия» — секскомедии о школьниках старших классов и их учительницах. Учительницы соблазняют учеников, ученики — учениц, ученицы — учителей и все вместе — окружающих. Вот некоторые названия: «Учительница танцует... со всем классом», «Учительница приходит домой» (опять Тарантини и Фенеш!), «Учительница едет в колледж», «Лицеистка в классе второгодников», «Лицеистка, дьявол и святая вода», «Лицеистка обольщает учителей», «Учительница на море со всем классом»...

Ужасы по-итальянски

«Секс — такой же товар, как и всякий другой», — заявляют в свое оправдание порноремесленники от кино. Но не менее ходким товаром стал нынче в Италии и ужас. Один критик с горечью писал, что итальянское кино постепенно превращается в дом терпимости. К этому можно добавить, что оно одновременно начинает напоминать и огромный цирк-гиньоль.

Часто фильмы ужасов с загадочными убийствами и всякой чертовщиной, в которых «саспенс» (напряженность, стимулирующая внимание зрителя) доведен до предела, называют «черными» фильмами. Применительно к нынешним итальянским лентам, пожалуй, этого определения уже недостаточно. Тут можно говорить о целой цветовой гамме — черно-желто-розовой. Итальянские фильмы ужасов бьют одновременно на разные вкусы, воздействуют на разные чувства и инстинкты, рассчитаны на возможно более широкий «охват» разных категорий зрителей. Это ленты «страшные», пугающие и в то же время детективные или приключенческие, почти всегда сексуальные. А некоторые из них даже с некоторой претензией на психологичность или интеллектуальность.

Предоставим итальянским киноведам вместе с психологами, социологами, политологами решать вопрос, как в итальянском кино, в лучших образцах — гуманном и неиссякаемо жизнерадостном, мог зародиться и столь успешно развиваться этот жанр предельно жестоких фильмов, перед которыми бледнеют старые, добрые, условные ужасы «классических» фильмов Хичкока, Клузо, даже Полянского. Пусть они дадут ответ, что тому причиной — лишь жажда прибылей, стремление сделать бизнес на страхе или же еще и какие-то глубокие изменения, происходящие в психике и национальном характере итальянцев.

Итальянский фильм ужасов уже имеет свою историю. Дорогу ему проложили доморощенные вестерны, получившие за границей название «вестернов-спагетти». Это было совершенно новое для итальянского кинобизнеса явление, открывшее перед ним широкие горизонты. Отказавшись от всякой национальной самобытности, перенеся действие фильмов в некую выдуманную Америку, взяв американские имена для режиссеров, исполнителей и героев, ограбив, обобрав до нитки классические образцы американского ковбойского фильма, густо сконцентрировав в своих лентах все находки, приемы, трюки, накопленные американским вестерном за долгие годы, итальянское коммерческое кино создало «свой» вестерн — куда более жестокий, циничный, чем американский, пышный, торжественно-мрачный. У итальянского вестерна даже появился свой «классик» — режиссер Серджо Леоне, безусловно выработавший свой стиль. И одним из элементов этого стиля была жестокость: таких страхов, как у Леоне — зверских пыток, избиений, убийств, — не сыщешь в традиционном вестерне. Если в классическом вестерне герой или герои под мотив веселой ковбойской песенки спешат кому-то на помощь, спасают девушку, друга или город (вспомним хотя бы «Великолепную семерку») от жестоких бандитов, то герои «вестерна-спагетти» — сами жестокие бандиты-профессионалы, которым неведомы другие чувства, кроме жажды денег. Поэтому убивают они «за лишнюю горсть долларов» (так и назывался один из фильмов Леоне) не только много, но и совершенно хладнокровно. Из этих лент начисто были изгнаны любовь, дружба, взаимная выручка. Их сюжеты построены на принципе «вор у вора дубинку украл». Не вдаваясь здесь в анализ «поэтики» итальянского вестерна, тем более что мода на него уже прошла, подчеркнем только, что столь концентрированные жестокость и насилие первым в итальянское кино принес именно этот жанр. Он же принес и столь явную тенденцию к «американизированию» кинотовара итальянской «масскультуры».

Когда «вестерн-спагетти» стал изживать себя, зародился жанр итальянского фильма ужасов, во многом использовавший его опыт. Так же, как «вестерн-спагетти», итальянский фильм ужасов вобрал все, что было создано ранее или создается ныне в этом жанре в других странах и прежде всего в Соединенных Штатах, в то же время внеся и нечто свое. «Свое» — это усиление концентрации ужасов, насыщение их сексом, попытки придать некую «серьезность», «научность» (хотя эти попытки чаще всего смехотворны из-за общего низкого уровня культуры и вкуса создателей ленты).

Появился к середине 70-х годов у этого направления или жанра и свой «классик», «идеолог» — небесталанный режиссер Дарио Ардженто, ранее кинокритик, некогда даже сотрудничавший в прогрессивной печати (как

острили в свое время, причиной эволюции была его фамилия, столь созвучная словам «деньги» и «серебро»).

Ардженто и его последователи и подражатели в начале 70-х годов наводнили итальянский экран фильмами, в которых, помимо патологической жестокости, поражала приверженность авторов к миру насекомых — казалось, что ставили фильмы специалисты-энтомологи: «Тарантул с желтым брюшком», «Бабочки с окровавленными крыльями», «Четыре саранчи в вечерних туалетах», «Четыре мухи серого бархата», «Хвост скорпиона», «В железных тисках паука», «Что-то ползет в темноте»... Обычно герои фильмов — сексуальные маньяки — использовали насекомых для убийства своих жертв, смазывая им лапки ядом. Правда, маньяк из «Тарантула с желтым брюшком» сам колол своих жертв иглой в затылок и высасывал их кровь. Были также фильмы и с другими представителями животного царства — «Птица с хрустальными перьями», «Кот с девятью хвостами», «Игуана с огненным языком», «Ящерица с женской кожей», «Зверь убивает хладнокровно».

Были, помимо «зоологической» серии, и «археологические» фильмы ужасов (например, «Этруск продолжает убивать»), и откровенно эротические, без претензии на «научный» антураж — «Смерть на высоких каблуках», «Секс дьявола», «Ужасы со стриптизом».

Когда в середине 70-х годов возникла угроза девальвации этого жанра, его «отец» Ардженто, видя, что золотая жила иссякает, переключился на телевидение, начав разрабатывать ее там. Без ложной скромности он заявлял, что ставит перед собой две задачи. «Первое — показать, что мы, итальянцы, тоже можем ставить желтые телефильмы американского типа. Второе — подготовить группу будущих телевизионных режиссеров, специалистов в этой специфической области». Коллектив под руководством Ардженто еще в 1975 году поставил четыре телефильма ужасов под общим названием «Дверь в темноту». «Я больше не буду ставить желтых фильмов в кино по крайней мере в ближайшие пять лет, — говорил Ардженто. — В этом жанре слишком большая инфляция... Однако я считаю, что следует использовать этот мой опыт фильмов ужасов на телевидении, где я могу еще сказать что-то новое».

Что же «нового» мог сказать Ардженто зрителям, если, по его собственным словам, главное действующее лицо в его фильмах — «индивидуальное насилие, царящее в семьях сред-

Моника Витти (справа) в фильме «Мои любимые мужья», режиссер Стено

ней буржуазии, еще более жестокое и не менее ужасное, чем насилие войны...»?

Свое обещание Ардженто и его коллеги по жанру сдержали, хотя в кино жанр фильма ужасов в середине 70-х годов пошел на убыль, исчерпав себя, как до него и «вестерн-спагетти». Но в конце 70-х годов под влиянием кассового успеха в Италии некоторых американских фильмов ужасов — прежде всего нашумевшего «Алиена», а также, по-видимому, и процессов, происходящих в итальянском обществе, где страх и насилие стали компонентами повседневной жизни, жанр «ужасов по-итальянски» расцвел с новой силой, и имя Ардженто вновь замелькало на киноэкранах (через пять лет, как он и обещал) и на страницах печати. Былые зоологические, археологические и сексуально-маниакальные ужасы поблекли и кажутся детскими страхами — новые страсти-мордасти носят уже не индивидуальный, а массовый, более того, всемирный, галактический, космический характер. Убивают, притом пачками, не какие-то одиночки — воскресшие этруски или окровавленные бабочки, — а неведомая «живая материя», пришельцы из далеких миров, гуманоиды или мерзкие чудовища, не только прилетевшие из ниоткуда, но и вылезшие из земных недр. Есть где развернуться воспаленной фантазии Ардженто и его друзей, делающих бессовестный бизнес на страхе, добивающих зрителя посредством поистине еще невиданных чудовищных зрительных эффектов, не скупящихся на «удары ниже пояса».

...Группа калифорнийских спелеологов после разных приключений натыкается в одной из глубоких пещер на целую колонию отвратительных чудищ, занимающихся людоедством и пожиранием трупов... Тут и «живая материя» — самодвижущиеся камни, и рычащие, извивающиеся не то змеи, не то гигантские черви, и горы растерзанных трупов с выпавшими кишками... Сидя на камушке посреди всех этих страстей, одна из героинь фильма на глубине полсотни метров под землей размышляет о выпавших на ее долю испытаниях и задумчиво восклицает: «Как это все странно!..» Все эти действительно очень странные вещи происходят в фильме «Алиен 2 на Земле» — продолжении (или — варианте) американского фильма ужасов «Алиен» режиссера Ридли Скотта. Заметим, что второго «Алиена», а затем и всех последующих поставили итальянцы: постановщика спелеологического «Алиена» (по латыни — чужой) зовут, как мы уже знаем, вовсе не Сэм Кромвелл, а Чиро Ипполито. «Чужой» оказался своим, итальянцем...

Главной фигурой в кино ужасов становится уже не режиссер, а художник-бутафор, мастер по «страшным» эффектам. В «Алиене 2» из трупа девушки должна выйти завладевшая им «живая материя» (чем не изгнание злого духа в «Экзорсисте»?). Алиен выходит через лицо — актрису на мгновение подменяют манекеном и показывают нам жуткую раздавленную пластмассовую маску. Вытекшие глаза берут у животных, серое вещество мозга заменяет творог. О современном докторе Мабузе, в мастерской которого создаются разные чудища, ожившие трупы из пластмассы и воска, — скромном бутафоре Анджело Маттеи — пишут даже газеты. Ведь без него не было бы ни «Алиена 2», ни созданной для последнего фильма Ардженто «Ад» появляющейся в финале кошмарной фигуры Смерти — самодвижущегося и говорящего скелета (Маттеи использовал парня ростом в два метра десять, на лицо которого налепил маску в виде черепа с синхронно движущимися челюстями).

Несколько растерянный, удивленный своей неожиданной популярностью художник-бутафор говорит: «Никогда в жизни я не работал так много, как сейчас. Как странно. Я никак не могу понять, с чего это люди, когда наша жизнь теперь и так полна всякими страхами (я имею в виду невыдуманные), хотят видеть вдобавок еще новые. Может, потому, что надеются, что к концу фильма одни страхи вышибут другие...»

Помогут ли зомби и гуманоиды заставить итальянцев позабыть о рвущихся на улицах бомбах террористов, страшных преступлениях мафии, похищениях людей, а также о росте цен на билеты в кино, на бензин и на многое другое — не беремся судить; какие садомазохистские чувства движут зрителем в момент, когда он раскошеливается на билет на фильм ужа-

сов, тоже не знаем, но то, что эти жуткие итальянские фильмы пользуются успехом не только в Италии, но даже и на своей «прародине», в США, это действительно так. И сорокалетний Дарио Ардженто вместе с некоторыми другими «мастерами жанра» вновь на коне и стрижет купоны.

Чтобы создать свой «шедевр» «Ад», Ардженто почти целый год провел безвыходно в номерах нью-йоркских и римских гостиниц, сходя с ума от тишины и одиночества. «Вжившись» таким образом в свое произведение, он закончил сценарий и приступил к съемкам. «Мне абсолютно была необходима такая разреженная атмосфера, ибо я стремлюсь творить исключительно в иррациональном измерении, — говорит Ардженто. — С глазу на глаз со своими фантазиями я жил в этом моем «Аду», населенном маленькими, неощутимыми галлюцинациями. Просидев столько времени взаперти в гостиничном номере, могу вас заверить, можно сойти с ума». Сошел ли режиссер с ума на самом деле, пусть судит зритель...

В «Аду» Ардженто придерживается традиционных, даже старомодных схем «готического» романа: в Германии, в Риме и Нью-Йорке существуют три выстроенных исчезнувшим алхимиком абсолютно одинаковых дома, в которых живут три «матери» (парки или фурии); они распоряжаются судьбой двух молодых людей — брата и сестры, увлекающихся музыкой и собиранием антикварных редкостей и поначалу даже не подозревающих, что каждым их шагом движут три «матери» — Матер Соспирорум, Матер Лакримарум, Матер Тенебрарум. Постепенно в демоническую сеть вовлекаются и все знакомые юноши и девушки... Зритель так до конца фильма толком и не понимает, в чем тут дело, но все равно трясется изрядно, так как Ардженто не скупится на ошеломляющие зрительные эффекты, слепящую игру цвета — синего и красного, нагнетающие ужас декорации и соответствующую музыку, от которой мороз по коже.

Попроще фильмы ужасов с людоедством и зомби. Историю каннибальских фильмов рассказывает журнал «Эуропео». Все началось в 1968 году, когда американский режиссер Ромеро поставил фильм «Ночь живых мертвецов», в котором оживленные при помощи колдовства трупы — так называемые зомби — пожирали живых людей. Десять лет спустя Ромеро сделал римейк «Заря мертвецов», в постановке которого ему помогал поклонник его таланта Дарио Ардженто. В Италии этот фильм назывался «Зомби» и вызвал множество подражаний. «Зомби» — не просто фильм ужасов, он нес определенную политическую нагрузку: например, в сцене нападения полчищ зомби на богатый супермаркет Ромеро с Ардженто стремятся создать впечатление, что на сытое «общество потребления» Запада обрушился голодный и кровожадный «третий мир». За «Зомби» последовали: «Съеденные живьем» и «Город кошмаров» Умберто Ленци, «Последние каннибалы» и «Каннибальский холокауст» Руджеро Деодато, «Апокалипсис каннибализма» Энтони Даусона (он же Антонио Маргерити), «Каннибал» и «Охотник на людей» Франко Проспери, «Антропофагус» Джо Д'Амато, «Холокауст 2000» Альберто Де Мартино, «Зомби-Ужас», «Зомби № 2», «Холокауст, часть II: воспоминания, бред, месть», «Зомби-холокауст» и так далее.

Так же, как некогда «макаронные вестерны» поразили своей жестокостью воображение американского зрителя, ныне «ужасы по-итальянски» — еще более концентрированные, откровенно вульгарные, насыщенные грубым сексом, еще более леденящие кровь благодаря высокому профессионально-техническому уровню «специальных эффектов» — пользуются популярностью в Америке. А сборы, которые делают некоторые ленты (конечно, не все) в США, укрепляют позиции жанра у себя на родине, используются для самой баззастенчивой саморекламы.

Успех «людоедских» фильмов удивляет и многих из их создателей. Наиболее совестливые из них — к Ардженто это вряд ли относится — стыдятся своих кровожадных детищ.

«Направление это родилось после выхода на экраны моего фильма «Мир каннибалов», — говорит Умберто Ленци. — Но я вовсе не горжусь этим. Каннибальские фильмы придумали мы, итальянцы, но успех их определился за ру-

бежом... А мы делаем такие фильмы, потому что деньги в их создание вкладывают иностранные продюсеры. Достаточно предложить какой-нибудь каннибальский сюжет — и совместное производство обеспечено... Каннибализм — это вершина насилия».

Социолог Тильде Корси, изучающая кинорекламу, приходит к выводу, что шансы на успех фильма ужасов тем выше, чем он прямолинейнее, чем более «в лоб» преподносятся ужасы. «Успех фильма, — пишет она, — зависит от его способности производить «короткое замыкание» в нервной системе зрителя».

Да, именно в этом задача новой волны фильмов ужасов — и американских, и итальянских. Дело, вероятно, вовсе не в болезненных инстинктах зрителей, якобы жаждущих такого рода «электрошока», и даже не в стремлении к легкому обогащению со стороны не слишком разборчивых в средствах киноремесленников. Фильмы ужасов навязывают зрителям, да и самим режиссерам, остающиеся в тени идеологи буржуазной «масскультуры», чтобы вызвать «короткое замыкание» в сознании, нервной системе парализованного ужасом зрителя, помешать ему мыслить и действовать. Безвольное, дрожащее от страха существо куда послушнее и безопаснее; жуткие холокаусты, зомби и алиены, подобно сильному наркотику, заставят-де позабыть о реальных ужасах окружающей действительности. О том, что американская и итальянская «масскультура» в ее важной сфере — в области кинозрелища—направляется из единого или общего центра, говорит и «трогательная» слаженность в производстве по обе стороны океана людоедских и прочих запугивающих зрителя лент, единомыслие итальянских и американских продюсеров и режиссеров этого жанра, «плодотворный» взаимообмен подобной низкопробной кинопродукцией между двумя странами.

И смех, и слезы

Но вернемся к более веселым сюжетам. Традиционной основой кинозрелища в Италии всегда была комедия, а не «черные» и «желтые» фильмы. Еще со времен борьбы с неореализмом буржуазное коммерческое кино сделало своим излюбленным цветом розовый. Недаром прогрессивная кинокритика прозвала псевдонародные комедии, из которых был выхолощен критический заряд неореализма и оставлен лишь внешний антураж народной жизни, «розовым неореализмом» (помните «Хлеб, любовь и фантазию»?). С тех пор итальянская комедия проделала долгий и сложный путь, порой наряду с пошлыми и банальными образцами создавая по-настоящему острые социальные произведения, привлекавшие внимание и критики, и зрителей. В трудные для итальянского кино 60-е годы, когда усилился процесс его коммерциализации, «комедия по-итальянски» оказалась самым гибким, жизнеспособным жанром, сохранившим многие обретения послевоенного прогрессивного итальянского кино. В этом полюбившемся зрителям во всем мире жанре работали такие мастера, как Витторио Де Сика, Пьетро Джерми, Марио Моничелли, Луиджи Дзампа, Дино Ризи, были созданы такие ленты, как «Бум», «Брак по-итальянски», «Развод по-итальянски». Смешное переплеталось в этих фильмах с печальным, комическое, как в жизни, соседствовало с трагическим, и многие «комедии поитальянски» по существу представляли собой трагикомедии, и смех в них был горек. Однако на протяжении долгих лет своего существования в этом привлекательном и популярном жанре все заметнее стали регрессивные тенденции: оригинальные фильмы в эпизодах превратились в легкомысленный набор эстрадных скетчей, забавных бытовых сценок, киноанекдотов. Все более коммерциализируясь, итальянская комедия такого толка постепенно становится и для критики, и для зрителей синонимом банальности, дурного вкуса, лишь очень редко, отдельными лентами напоминая о былом своем уровне.

И вот в конце 70-х годов, когда итальянское кино начинает судорожно биться в тисках кризиса, взоры продюсеров вновь обращаются к спасительным старым рецептам «комедии поитальянски», но, конечно, в ее самых облегченных вариантах, соответствующих диктуемым заокеанскими монополиями требованиям современной «масскультуры», провозгласившей

Адриано Челентано и Элеонора Джорджи в фильме «Бархатные руки», режиссер Кастеллано и Пиполо

«Пусть итальянский зритель трясется не только от страха, но и от смеха!»

...В ироническом и самокритичном фильме Этторе Сколы «Терраса» один из персонажей — кинопродюсер (его играет Тоньяцци) — все время спрашивает у кинодраматурга (Трентиньян), предлагающего ему свои сценарии: «А это смешно?» Именно такой вопрос задают ныне все итальянские продюсеры сценаристам и режиссерам. Лозунг — а вместе с тем и директива — итальянского коммерческого кинозрелища: во что бы то ни стало заставить зрителя смеяться. Неважно, как и над чем, но обязательно смеяться. И согласно этой директиве комедия стала преобладающим жанром итальянского кино, потеснив все другие жанры. Поддержанные американскими прокатными фирмами в Италии и даже в самих Соединенных Штатах, итальянские комедии начинают делать неплохие сборы. В сезоне 1979/80 года итальянские комедии по сумме сборов в Италии побили даже американские фильмы: 127 итальянских лент собрали 45 процентов общей суммы кассовых сборов, тогда как 145 американских фильмов — 40,5 процента. Ущерба прибылям американским кинофирмам, учитывая механику проката, о которой мы уже говорили, от этого, конечно, не будет: львиная доля прибылей от проката как американских, так и итальянских лент все равно в конечном итоге попадает в карман голливудских монополий (тем более что многие из итальянских фильмов на деле тоже американские).

Так или иначе, итальянские комедии, несмотря на свой невысокий художественный уровень, вместе с фильмами ужасов помогают итальянской кинематографии выкарабкиваться из жесточайшего экономического кризиса.

Начинается и «реабилитация» жанра комедии и ее мастеров. Именем покойного комика Тото, «несбывшегося итальянского Чаплина», называют улицу в Риме, ему посвящают ретроспективу на телевидении, о нем выходят книги, ему посвящена научная конференция (при жизни щедрый талант Тото хищнически эксплуатировали режиссеры-ремесленники, и его встречи с подлинным искусством, с большими режиссерами были чрезвычайно редки).

Словом, для смеха созданы, казалось бы, все условия. Комедии, построенные на пошлых ремесленных трюках, пекут, как блины, и иногда они даже получают поддержку критики. Однако общая картина итальянской комедии остается на редкость печальной. О вульгарном «поджанре» эротической комедии мы достаточно уже говорили Попытки гальванизировать «комедию по-итальянски», вернуться к фильмам в эпизодах с участием известных комедийных актеров — старых и новых — терпят все более очевидный художественный крах.

Советские зрители имели возможность посмотреть на XI МКФ некоторые образчики «модернизированной» «комедии по-итальянски» — фильмы в эпизодах «Забавные истории» (в итальянском оригинале более многообещающе: «Взбесившиеся кровати») режиссера Луиджи Дзампы с участием четырех «звезд» — Урсулы Андресс, Лауры Антонелли, Сильвии Кристель, Моники Витти; «Чтобы жить лучше, развлекайтесь вместе с нами» режиссера Флавио Могерини с участием Моники Витти, Катрин Спаак и ныне популярных комедийных актеров Джорджо Дорелли и Ренато Поццетто; «Дамы и господа, спокойной ночи!» режиссеров Луиджи Коменчини, Нанни Лоя, Луиджи Маньи, Марио Моничелли, Этторе Сколы с участием «звезд» итальянского кино Мастроянни, Гассмана, Тоньяцци, Манфреди, Вилладжо. Увы, даже эти лучшие в своем жанре ленты производят, особенно если их смотреть подряд, поистине гнетущее впечатление. Впечатление чего-то не раз уже виданного раньше, чего-то искусственного, натужного, усталого. Никаких свежих мыслей, никаких связей с современной проблематикой. А многие «эпизоды», несмотря на давнее уважение к именам маститых режиссеров и актеров, вполне можно отнести к разряду не комедий, а тех сексфильмов, о которых говорилось выше.

Все это, к сожалению, относится и к комедии «Мои любимые мужья» (или «Две любви») режиссера Стено (с Моникой Витти в главной роли), удостоенной на Первом фестивале итальянских юмористических и сатирических фильмов в 1980 году в Бордигере главного приза. Присуждая этот приз, а также премию Монике Витти как лучшей комедийной актрисе, председатель жюри фестиваля Марио Манчотти меланхолично заметил: «Из просмотренных фильмов складывается общая картина, не слишком лестная для итальянской кинопродукции последнего времени»...

Действительно, если главный приз мог быть присужден этой пошловатой ленте с непрерывными медицинскими анализами (кто из двух мужей очаровательной и непосредственной Аннализы, которых она любит одновременно, может иметь детей, а кто нет, может ли их иметь она сама и т. д.), то каковы же должны быть остальные фильмы, участвующие в конкурсе?

По-прежнему делать ставку лишь на комедийных актеров старшего поколения итальянское кинозрелище не может, потому что фильмов требуется все больше, во-вторых, утвердившиеся «звезды» не всегда согласны сниматься в пошлых и глупых лентах, стремятся вырваться из сетей коммерческого киноконвейера. Так, Альберто Сорди создал в фильме «Мнимый больной» весьма интересный и нетрадиционный образ мольеровского героя, неожиданно придав комедии современное звучание; Витторио Гассман в трагикомедии с мелодраматическим финалом «Дорогой папа» (режиссер Дино Ризи) сумел также затронуть серьезные проблемы современной итальянской действительности — терроризм, конфликт поколений; Моника Витти вернулась к своему старому учителю Микеланджело Антониони, создав под его руководством трагический образ Елизаветы Австрийской в исторической драме «Тайна Обервальда».

Поэтому же идут непрерывные поиски новых комиков: не забудем, что за «старшим поколением» комедийных актеров (Сорди, Тоньяцци, Гассман, Манфреди, часто снимающиеся в комедийных ролях Мастроянни, Витти) уже вышли в «среднее» такие комедийные актеры, как Паоло Вилладжо, Адриано Челентано, Ренато Поццетто, Джорджо Дорелли, Пиппо Франко, Энрико Монтесано, еще недавно считавшиеся «молодыми»; сейчас им на смену идет совсем новое поколение: Роберто Бениньи, Карло Вердоне, Маурицио Никетти, Нанни Моретти и другие.

Эти комики — или, во всяком случае, многие из них — являются не только актерами, но и многогранными и своеобразными творческими личностями, они сами создают не только свой персонаж, образ, но и сценарии фильмов. Если бы они появились на горизонте итальянского кино в другое время, возможно, им удалось бы достичь очень интересных результатов. Пока же их талант перемалывает машина буржуазной «массовой культуры», выхолащивает, усредняет его, лишает оригинальности. Последующие фильмы названных комиков, как правило, менее значительны, чем первые. Скажем лишь о двоих из них, знакомых советскому зрителю, — о Вилладжо и Челентано.

Паоло Вилладжо — писатель-сатирик, создавший несколько циклов рассказов о злоключениях мелкого служащего — продукта и жертвы «общества потребления» — бухгалтера Фантоцци. С рассказами о Фантоцци он выступал по телевидению, снискав широкую популярность, книги его шли нарасхват. Потом он стал сниматься в комедиях, чаще всего — в роли Фантоцци, у разных режиссеров, причем сценарии пишет сам, а иногда и сам ставит фильмы. У нас в прокате был забавный, но не самый лучший его фильм — «Синьор Робинзон». Некоторые комедии с Вилладжо — Фантоцци правильнее назвать трагикомедиями — в них он создает жалкий и вместе с тем патетический образ маленького человека, в котором есть что-то от героев Гоголя. Традиционный в своих главных чертах, этот образ мелкого чиновника вместе с тем в высшей степени современен, как, впрочем, и вся система юмора Вилладжо, порой абсурдного, чуть ли не сюрреалистического. Не все фильмы с Вилладжо и поставленные Вилладжо равноценны, их появляется слишком много, но в лучших из них содержится социальная сатира, протест, которые пока еще не до конца выхолостило кинозрелище. В одном своем интервью Вилладжо рассказал, почему его Фантоцци пользуется симпатией зрителей: он — человек, которому еще хуже, чем всем другим. На него сыплются все шишки, он запуган и всех боится. Фантоцци впитал все страхи итальянцев — он боится террористов, леваков, феминисток, своего начальника и собственной жены... Фантоцци 40 лет, он ни в чем не участвовал — ни в Сопротивлении, ни в экономическом буме, ни в стихийном бунте молодежи 68-го года; он всего лишился, все проиграл и потерял — две колониальные итальянские империи, войну, восемь мировых футбольных первенств, веру в правителей, лиру, которая девальвировалась, голову из-за своей жены, оказавшейся ужасной женщиной... Хотя Вилладжо в своих комедиях и повторяется, он все же, пожалуй, интереснее многих, и юмор его в своей основе серьезен.

Адриано Челентано мы давно знаем как талантливого эстрадного певца. Достигнув сорока лет, Челентано стал преимущественно киноактером. Кроме того, он нередко сам пишет музыку для своих фильмов, а также и сценарии, иногда, как Вилладжо, сам выступает и в качестве режиссера. Хотя он самоучка и дилетант, не обладающий ни достаточными знаниями, ни достаточной общей культурой, все же фильмы, в которых все или почти все сделано им самим, куда талантливее и интереснее (например, мюзикл «Юппи-ду»), чем фильмы, где он только актер у других режиссеров (например, приключенческая комедия «Блеф» Корбуччи или детективная мелодрама «Бархатные руки» Кастеллано и Пиполо). Адриано Челентано замечательно пластичен, обладает своеобразным народным юмором, но, увы, на экране почти никогда не поет. Так и хочется, чтобы он перестал разговаривать (тем более что диалог в его комедиях слишком скабрезен и груб) и запел...

Представители совсем молодого поколения — Нанни Моретти (фильмы «Я анархист», «Экце Бомбо»[2] им поставлены и сыграны), Маурицио Никетти («Рататаплан»), Роберто Бениньи, Карло Вердоне и кое-кто еще — несомненно, талантливы и интеллектуальны. Их фильмы заслуживают отдельного разговора, но на тему «кино молодых», а не в контексте коммерческого кинозрелища, тем более что их фильмы созданы полукустарным путем, почти вне структуры коммерческого кино, если не вопреки ей.

---

[2] От латинского «Экце хомо!» («Вот человек!»).

Однако уже и их захватывает общий процесс коммерциализации: буржуазная «масскультура» все делает своим товаром, в том числе и протест, и социальную критику.

Верно пишет автор одной рецензии в газете «Унита»: «Итальянская кинокомедия, стремящаяся к интенсивной эксплуатации так называемых «молодых» комиков, постепенно стабилизируется на стандарте золотой серединки. Ни один из фильмов с разными Монтесано, Челентано, Поццетто и так далее практически не вызывает восторга, но не многие из них столь отвратительны, чтобы заслуживать безусловное осуждение».

Закончим этот разговор о комедии итальянской пословицей: «Есть над чем посмеяться, но мало чему можно радоваться».

Кинотовар на любой вкус... кроме хорошего

Мы сосредоточили внимание на трех основных направлениях, по которым коммерческое кинозрелище ведет наступление на душу, сознание и кошелек зрителя. Но буржуазная «массовая культура» стремится к всеобъемлющему охвату своих потребителей: коммерческое кино, хотя и в несравненно меньших масштабах, производит и продукцию других типов и жанров, рассчитанных на любой возраст и вкус.

Так, для тех, кому не по душе грубый секс и жестокости, главным образом для женской половины зрительного зала, изготовляются сентиментальные мелодрамы (о «Чемпионе» мы уже упоминали), например, «Угасание любви» режиссера Энрико Мария Салерно (этот фильм демонстрировался на Неделе итальянского кино в 1979 году) или проникший в наш прокат не менее слезоточивый итало-французский фильм «Посвящается Стелле» режиссера Луиджи Коцци.

Салерно — мастер такого жанра. Еще десять лет назад этот актер дебютировал как режиссер музыкальной мелодрамой «Венецианский аноним», созданной по свежим следам после успеха американской «Истории любви». Рецепты были те же: сильная любовь, преодолевающая все препятствия, и когда уже кажется, что любящей паре ничто не мешает счастливо соединиться, вдруг — страшная и непонятная болезнь, трагически обрывающая жизнь Его или Ее. Красивые натурные съемки и чарующая, желательно классическая музыка, сопровождающие любовную историю, обеспечивают успех у многих зрителей (особенно у зрительниц). В «Угасании любви» дело, слава богу, до смерти не доходит, и герои, после нескончаемых прогулок и долгих объяснений на красивых улицах Флоренции, а потом Парижа наконец понимают, что умершую за это время любовь можно оживить, если у них будет ребенок. Его, немолодого профессора, играет все тот же, что и в «Анониме», итало-американский актер — истеричный и болезненный Тони Музанте, Ее — очаровательная Орнелла Мути, молодая актриса очень много снимающаяся. Столь же сентиментальна и банальна и картина «Посвящается Стелле», но ее художественный уровень, пожалуй, еще ниже. Однако это все же немного лучше, чем те фильмы, о которых мы говорили выше.

В минуту жизни трудную итальянское коммерческое кино всегда вспоминает, что итальянцы — народ музыкальный или, во всяком случае, таковыми их считают за границей. И нынешний кризис кино «страны солнца и песен» породил длинный ряд музыкальных, а точнее — танцевальных лент, предназначенных для молодежи, а также и для тех, кому за тридцать и кто ныне ностальгически вспоминает, как в юности отплясывал рок-н-ролл. Как быстро идет время: теперь и фильмы о роке уже относятся к стилю «ретро». Именно вновь вошедшему в моду этому акробатическому танцу посвящены многие из музыкальных фильмов. Тут и «Бриллиантовый рок» (или «Безумный диск») Тарантини, и просто «Рок-н-ролл» Де Сити, и «Джон, унесенный необычной судьбой» Нери Паренти, и другие жизнерадостные ленты с лихо пляшущими рок парнями и девушками, виртуозными и пластичными, но — увы! — совсем беспомощные по сюжету, с убогими диалогами, пошлыми остротами. То же относится и к другим музыкальным фильмам — «Саксофону», к фильму об эстрадном певце Аллане Сорренти «Дитя звезд», «Чарльстону», «Ребятам из дискотеки» и многим другим.

●

Не в первый раз автор этих заметок пишет о лавине коммерческого кинозрелища, обрушившейся на итальянский экран. Писал в середине 50-х годов, в 60-х и 70-х годах. И теперь хотелось бы закончить эту статью, как и тогда, в оптимистическом тоне. К сожалению, поступать так сейчас значило бы погрешить против истины. Создается такое впечатление, что ныне массированному, хорошо организованному и, видимо, запланированному тотальному наступлению «массовой культуры», ее идеологии и ее продукции на итальянском экране нет заслона.

Среди фильмов остросоциальных, жизненных — из созданных в самое последнее время — можно назвать фильм Франческо Рози «Трое братьев», посвященный извечной южноитальянской теме и проблеме эмиграции; это «Фонтанара», картина Карло Лидзани — тоже о южноитальянской деревне; это телефильм «Трое рабочих» Франческо Мазелли о рабочем и социалистическом движении. Но два последних — экранизации известных литературных произведений, и действие в них происходит не сегодня, а в 20-е годы. Выходит, что попытка анализа нынешней обстановки в Италии предпринята лишь в одном фильме — в нашумевшей «Террасе» Этторе Сколы. Этот горький, иронический фильм как раз и констатирует спад накала гражданственности в среде творческой интеллигенции, с одной стороны, и безраздельное торжество средств буржуазной «массовой информации» — с другой. Сложные проблемы современной политической и культурной жизни Италии, в том числе и кино, обсуждаются в «Террасе», которую критика сравнивает с феллиниевской «Сладкой жизнью», в ходе бесконечных разговоров светского кружка, где преобладают прогрессивно настроенные интеллектуалы. Но разговоры, которые они ведут, какие-то усталые, вялые, во всем сквозит растерянность, нежелание искать позитивные решения современных проблем, бороться, действовать.

Антифашистской теме, всегда составлявшей сердцевину прогрессивного итальянского кино, за последнее время посвящены два фильма. Однако оба они далеки от сегодняшней итальянской действительности: один из них, «Люди и нелюди» режиссера Валентино Орсини, — экранизация романа Элио Витторини, ставшего классикой итальянской неореалистической литературы, и второй, «Чудовище» («Огро») Джилло Понтекорво, — о борьбе баскских националистов против франкистского режима.

Тони Музанте и Орнелла Мути в фильме «Угасание любви» режиссера Энрико Мария Салерно

Ни в задачу, ни в намерения автора не входит высказывать здесь суждения о фильмах, появление которых продиктовано не коммерческими или лишь отчасти коммерческими мотивами, о произведениях художественных или стремящихся быть таковыми. В этих заметках разговор идет лишь о явных образчиках современной буржуазной «массовой культуры». Но давайте хотя бы посмотрим, чем заняты другие ведущие итальянские режиссеры, о чем их последние фильмы, над чем они сейчас работают.

Федерико Феллини после фантастического «Города женщин» задумал ставить фильм по

мотивам «Илиады»; оказывается, его с детства влечет греческая мифология... Фантазия, щедрая выдумка, конечно, будут феллиниевские, но деньги дает итальянский продюсер Франко Кристальди и американская компания «Уорнер бразерс».

Микеланджело Антониони увлечен техническими экспериментами и широкими возможностями съемок при помощи электронной телеаппаратуры на магнитной пленке. Его фильм «Тайна Обервальда», созданный для телевидения и кино, изобилует интереснейшими цветовыми эффектами. Это экранизация написанной в 30-е годы французским драматургом Жаном Кокто пьесы «Двуглавый орел» о трагической судьбе императрицы Елизаветы Австрийской, гибнущей от руки террориста (в этом — единственная «современная» нота в фильме).

О Монтальдо мы говорили — он экранизирует «Миллион» Марко Поло.

Элио Петри поставил фильм «Хорошие известия» — мрачный, болезненный рассказ о человеке, доведенном до полубезумия телевидением, которое он смотрит и дома, и на службе (он работает на телевидении), испытывающем нездоровые чувства к своему другу, но еще до его загадочной и трагической гибели вступающем в связь с его женой. В своем интервью режиссер сказал: «... Я полагаю, что реальной действительности больше уже нет... Я думаю, что наша жизнь — это лишь видимость жизни... Наша культура — видимость культуры. Мы живем, подчиняясь, как животные Павлова, чувствам, которых уже не испытываем». Критик Аджео Савиоли пишет о его фильме: «Хорошие известия» в конечном счете свидетельствуют о творческом кризисе и спаде нравственного напряжения, общем для довольно многих итальянских кинематографистов. Но фильм также говорит и о мучительных попытках преодолеть этот кризис».

Братья Тавиани после остросоциального «Отца-хозяина», вернулись в фильме «Луг» к своей излюбленной тематике — экзистенциальной тоске, неудовлетворенности, отчаянию молодого поколения.

Постановщик другого социального фильма — «Дерево для деревянных башмаков» — Эрманно Ольми снимает фильм «Шли они, шли» на евангельский сюжет.

Мастер комедии Марио Моничелли снял фильм «Рози-Ураган» — «народный роман», сентиментальный и вместе с тем сатирический, действие которого происходит в разных странах Европы, а герои — женщина, выступающая в матчах кэтча, бывший боксер и бывший борец. Фильм совместного итало-франко-западногерманского производства, прокат — американский.

Другой мастер, Альберто Латтуада, поставил комедию «Стрекоза» которую называет «комиксом для экрана». Этот пикантный фильм удостоился сомнительной чести быть конфискованным (правда, временно) за непристойность.

О «Луне» Бернардо Бертолуччи, которую постигла такая же судьба, мы уже упоминали.

Если и предпринимаются какие-то изолированные попытки противостоять натиску коммерческого кинозрелища, то, как ни парадоксально, именно в жанрах, наиболее подверженных коммерциализации: детективе и отчасти комедии. Режиссер Дамиано Дамиани, от фильма к фильму набирая силу, поставил за последние два года ленты «Я боюсь», «Человек на коленях», «Предупреждение». Первый из них — детектив политический, в духе прогрессивного направления политического кино, обличающий фашистских заговорщиков и звучащий очень актуально; два других — детективы социальные, более традиционные по сюжету, но весьма правдивые и психологически глубокие.

Автору этой статьи, три десятка лет наблюдающему за процессами, происходящими в итальянском кино и сохраняющему веру в его здоровые силы, в его способность к обновлению, очень хотелось бы надеяться, что фильмы, которые мы увидим на XII МКФ в Москве, опровергнут — хотя бы частично — собранные ныне невеселые факты и вывод о том, что засилье коммерции и американского капитала привело к резкому падению художественного уровня кинематографии Италии. Хотелось бы надеяться, что, как и в прошлом, в лучших итальянских лентах прозвучит уважение к простому человеку, волнение за его судьбу, критическое отношение к действительности, неприятие жестокости, войны, фашизма.

Аркадий Ваксберг

Кто же все-таки есть кто?

«КТО ЕСТЬ КТО» («FLIC OU VOYOU»)
Авторы сценария Жан Эрман, Мишель Одиар. Режиссер Жорж Лотнер. Оператор Энри Декаэ. Производство «Серито фильм» и «Гомон энтернасьональ» (Франция).

Осенняя Ницца. Солнце, море и пальмы. Очень тепло. По фешенебельной Променад дез'Англе мимо белоснежных вилл и дворцов степенно прогуливаются респектабельные дамы и господа. Нескончаемым потоком мчатся машины.

Внезапно курортная идиллия оглашается надсадным воем полицейских сирен. Слышна беспорядочная стрельба. В панике бегут люди, ища спасения. От кого? Где? Испуганно шарахается в сторону громоздкий «пежо»: у водителя сдали нервы. В машину сразу же врезаются две машины, в эти две — еще несколько. Слышен скрежет металла, кричат раненые. За считанные секунды на шоссе образуется огромная пробка. Прямо по тротуару несутся полицейские мотоциклы. Откуда-то появившись, над набережной повисает вертолет, мощные динамики разносят сверху слова команды. Их никто не слышит. Вернее, не слушает. Все еще куда-то бегут. Поспешно опускаются массивные жалюзи на магазинных витринах. Плачут дети. Снова слышны выстрелы: один, второй, третий...

Это не кадры из фильма — личные впечатления автора десятилетней давности. Хорошо помню не столько ощущение страха, сколько безотчетной тревоги, как бывает при землетрясении. Вдруг все начинает рушиться — без причины, без повода. Кажется, что тебя предали: эта земля, это солнце, это море и пальмы. И спасения нет, и не знаешь, что делать...

Потом все успокоилось. Опять понеслись машины. Поднялись жалюзи на витринах. На залитую солнцем набережную высыпали гуляющие. С полной нагрузкой, наверстывая упущенное, заработали бистро и кафе. У никелированной стойки бара я спросил загорелого старичка, упоенно тянувшего оранжад: «Что, собственно, произошло?» Старичок пожал плечами: «Все то же. Мафия. Житья не стало...» Потом добавил: «Наверняка итальянцы. Граница рядом...»

(В скобках замечу: три года спустя почти то же самое я видел в Сан-Ремо. Прохожий, с которым мы разговорились, равнодушно сказал: «Обычная история. Французские бандиты. Граница рядом.. »)

Террор... Насилие... Шантаж... Убийства... Заложники... Приевшиеся слова из ежедневной международной хроники. Увы, не только слова — кровоточащие реалии социальной действительности, омрачающие жизнь миллионов людей. В тщетном стремлении понять причины своих бедствий эти люди порой ищут их вовсе не там, где они есть, валят друг на друга, скользят по поверхности сложных явлений. Долг художника — помочь им разобраться, а не запугать и запутать еще больше. Долг настоящего, честного художника, в каком бы жанре он ни работал.

Теперь — кадры из фильма «Кто есть кто» (в оригинале — «Полицейский или хулиган»). Та же Ницца. Променад дез'Англе. Виллы, дворцы, поток машин. Нарядные курортники. Пестрые зонты на террасах кафе. Улыбающиеся люди. И вдруг — выстрелы, взрывы, паника, окровавленные трупы. Но — не страшно. Смешно. Чем больше крови, тем смешнее. Чем больше трупов, тем интереснее. Нет, даже не интереснее — веселее...

Законы жанра? Специфика зрительской психологии? Или расчет на дремучего простака?

Попробуем разобраться.

●

Есть имена, чье присутствие в титрах обещает не только занятное зрелище, но и как бы приглашает к игре. Трио режиссера Жоржа Лотнера, сценариста Мишеля Одиара и актера Жана Поля Бельмондо является тому примером. Сочетание этих имен сулит полтора часа беззаботного веселья, порожденного головоломными трюками, забавными выходками и едкими шутками. И, конечно же, встречей с любимцем экрана, которому, кажется, по силам вдохнуть жизнь даже в самое что ни на есть мертворожденное дитя. «Никаких проблем» — заранее предупреждают нас авторы, не только напоминая название самого знаменитого (и, кажется, единственного известного советскому зрителю) фильма Лотнера, но и настраивая его, не скажу — на игривый, но во всяком случае на вполне несерьезный лад. Никаких проблем — только шутки. Только шутки, и ничего больше.

Шутить всегда считалось в искусстве делом не просто возможным, но и достойным.

Над чем угодно уместно смеяться — все зависит от исходной позиции, от конечной задачи, от выбора средств. От таланта. От вкуса и чувства меры. Смех — и добрый, и злой — мощнейший воспитательный фактор, лишь бы авторы четко себе представляли, во имя ч е г о он — смех, вызванный ими.

Пятидесятилетний Жорж Лотнер — один из самых плодовитых режиссеров французского кино (за 20 лет работы он снял почти 30 фильмов) — любит смеяться над привычными персонажами, приемами, ситуациями тривиального детектива. Обращаясь к традиционному «полицейскому» или «шпионскому» сюжету, он доводит его почти до абсурда. Фантазия Лотнера безудержна. Его любимейший трюк —

«Кто есть кто»

группы, танцующие, гримасничающие, вздремнувшие за стаканом вина или загорающие фривольно на пляже в обнимку с красоткой. Трюк, безошибочно вызывающий в зале взрыв хохота. Не обошлось без этого трюка и в картине «Кто есть кто»: там труп полицейского инспектора Рэя «сам» поднимается в лифте, и зал смеется до слез ..

Ошибется тот, кто решит, что фильмы Лотнера — это просто пародия на присвшиеся штампы так называемой «черной серии». Над ремесленными клише. Нет, перед нами жанр более сложный: смесь пародии и водевиля, бурлеска и вестерна. Антиштамп, сам давным-давно превратившийся в штамп, уже имеющий свою историю, свои отработанные «ходы» и даже своих продолжателей (вспомним хотя бы Ива Робера с его «Высоким блондином в черном ботинке» и «Возвращением высокого блондина»). И не было бы в этой верности полицейскому водевилю ничего худого, если бы в благородном стремлении рассмешить авторы фильма «Кто есть кто» спекулятивно не коснулись кровоточащих социальных реалий, не превратили их в повод для шутовства и трюкачеств.

●

Рассказать сюжет этого фильма и просто, и сложно.

Просто — поскольку он крайне элементарен.

Сложно — поскольку его практически не существует: зыбкая фабульная постройка призвана взвалить на свои хрупкие плечи каскад погонь и убийств, придав им видимость какой-то логичности и даже здравого смысла.

Впрочем, оказывается, рассказать сюжет нелепейшей ленты можно не только связно и убедительно, но еще и на полном серьезе, подчеркнув социальную остроту и снабдив водевиль мощной разоблачительной подкладкой. Это сделано в аннотации, сопровождающей монтажные листы дублированного варианта фильма. И поскольку мне никогда не удалось бы так кратко и четко изложить содержание ленты, я воспользуюсь этой аннотацией...

«В городе совершено убийство полицейского комиссара Бертрана.

Париж обеспокоен тем, что в отдаленном от центра Франции городе мафия творит произвол.

Для раскрытия преступления и проведения административного расследования из отдела надзора за полицией отряжается бесстрашный комиссар Боровиц

Смелый, находчивый страж порядка и законности вступает в единоборство с многочисленной мафией, властвующей над городом.

По ходу следствия Боровиц создает для тех, кого подозревает, самые неожиданные ситуации, помогающие уличить их в совершенном преступлении.

Так в результате, казалось, нелепых и сумбурных действий дивизионного комиссара Боровица открывается истинная картина убийства Бертрана инспекторами полиции Массаром и Рэем».

Вот, оказывается, какой идейно насыщенный, политически острый, художественно правдивый фильм

вышел на наши экраны Фильм, обнаживший одну из самых страшных язв «свободного» мира, где гангстеры и представители власти прочно слились в «дружную», большую семью и где действительно «мафия творит произвол», нагнетая атмосферу страха и беззащитности.

Что же он делает, борясь с этой мафией, «бесстрашный дивизионный комиссар Боровиц», «смелый, находчивый страж порядка и законности»? Что за «неожиданные ситуации» создает он, на какие такие «нелепые и сумбурные действия» (притом заметьте: к а з а л о с ь, нелепые и сумбурные) он решается, чтобы защитить порядок и законность?

Боровиц — Бельмондо взрывает казино, где находятся в момент взрыва сотни людей, несколько человек подстреливает, одного умерщвляет паром, вымогает деньги, шантажирует, угрожает, лжет. Про другие «невинные шутки» даже не хочется вспоминать Ну, подумаешь, въехал на гоночном «бюике» (впрочем, может быть, «ягуаре» — извините, не разобрал) прямо в чужой дом разбив двери, окна и мебель. Или плеснул пиво из кружки в лицо владельца мотеля Или — самый ошеломляющий кадр, от которого стонет в восторге зал: по приказу бесстрашного Боровица хозяин рулетки Мюзар нагишом идет через площадь и стоит в ожидании помощи в будке автомата, прикрыв телефонным справочником срамные места

Это, конечно, смешно Но ведь, как известно, смех смеху рознь. Можно смеяться, наслаждаясь игрой ума, острым словцом, парадоксальным поступком. А можно — видя вихляющий голый зад злодея Мюзара. Скажу по правде: ненависти к эксплуататору его голый зад мне не внушил. Скорее заставил пожалеть Мюзара. А заодно — и актера Жоржа Жере, вынужденного столь дешевым способом вызывать утробный смех у непритязательного зрителя.

Заявка на то, что смех будет утробный, а не какой-то другой, дана еще в самом начале, когда тот же Боровиц заставляет трех грабителей снять брюки и продемонстрировать нам нелепо длинные, почти клоунские трусы, из которых торчат не очень-то элегантные ноги Хотелось думать, что это просто зачин, способ настроить зрителя на веселую ноту. Но, увы, это не способ, не прием, а позиция: именно методом гангстеров и бандитов будет «наводить порядок» бесстрашный «борец за законность». И смешить будет тем же манером: волосатой ногой, голым задом, пивом, выплеснутым в лицо, дыркой от пули — в затылке...

●

Во французском прокате фильм имел большой кассовый успех. Ничего странного в этом нет. Развлекательная комедия с участием испытанных «звезд» экрана (кроме самого Бельмондо, который, как всегда, обаятелен и блестящ, в фильме заняты популярные актеры Мари Лафоре, Мишель Галабрю, Шарль Жерар и другие). Головокружительные трюки «Сладкая жизнь»: бары и дансинги, казино и сауна, интерьеры роскошных вилл и машины последних марок. Пейзажи Лазурного берега. Приятное щекотание нервов полицейские (кто их любит?) предстают тупицами и подонками, над которыми издевается (поделом же!) бесстрашный, смелый, находчивый Боровиц, отнюдь не чуждый при этом всего земного. Вместе с дочерью он поселяется у любовницы и с дочерью же вступает в сговор, чтобы обвести вокруг пальца ничего не знающую о проказах шаловливого мужа скучающую в Париже жену (которая, между прочим, для дочери — мать!).

Да, успех обеспечен, хотя культурный французский зритель на этот фильм не пойдет.

А что же вынесет из этого фильма наш зритель? Ответ, я думаю, ясен

Самое печальное даже не в том, что война с беззаконием ведется на экране беззаконными методами, что «мужественный и бесстрашный» комиссар ничем не отличается от немужественных и небесстрашных бандитов, что насилие и пошлость возведены в культ, что авторы отнюдь не высмеивают жестокость как непременный атрибут «полицейского фильма», а весело ее превозносят как обаятельный «атрибут» жизни, как средство себя утвердить в поединке с бездарными простофилями.

Самое печальное, думаю, это упоение силой, эстетизация суперменства, когда гнуснейшее убийство предстает как благородное, справедливое и даже увлекательное занятие. С каким изяществом, с какой прелестной непосредственностью Боровиц дырявит тела своих жертв! С каким упоением, с какой обольстительной улыбкой симпатичнейшего Бельмондо взирает он на предсмертные конвульсии задыхающегося от пара Рэя! Как лукаво смеется, наблюдая за паникой, охватившей посетителей казино, где взорвался поставленный им «часовой механизм». Кто не знает сейчас, чем кончаются эти взрывы в мире, захлестнутом волной терроризма? Но «бесстрашному» так весело, так смешно ведь там, наверное, десятки убитых. Пока выносят тела, он успеет еще обольстить очаровательную Эдмонду (Мари Лафоре) и отправиться в ее резиденцию, чтобы расслабиться в старинном кресле под картиной какого-то модерниста Он будет потешно острить (супермену положено быть остроумным), потом небрежно сжимать Эдмонду в своих богатырских объятиях (супермену положено быть настоящим мужчиной). А утром, выпив кофе на роскошной террасе, сбросит пляжный халат, облачится в спортивную куртку и отправится в новый вояж — кроить черепа, стрелять и душить. Красиво, эффектно стрелять и душить — во имя «справедливости» и «благородства»...

А теперь зададим вопрос: неужто так уж щедр наш прокат на зарубежные фильмы, что мы можем себе позволить демонстрацию этого отнюдь не безопасного вздора? Какие достоинства картины Лотнера обеспечили ей столь стремительный прорыв

в наши кинозалы? Фильм снят в 1979 году — всего через год, озвученный по-русски, он уже делает сборы у нас. Ну и темпы!..

Да, фильм делает полные сборы, кассовые надежды, на него возлагавшиеся, полностью оправдались. А кто подсчитает издержки моральные? Кто определит, кому и насколько этот фильм испортил вкус? Кого утвердил в незрелых и вредных симпатиях? В ком пробудил дух суперменства, преклонение перед силой, презрение к нормам человеческого общения, равнодушие к боли, насмешку над жертвой? Кому захотелось после этого фильма «красиво» жить, стреляя в ближнего и «оправдывая» эту стрельбу возвышенными мотивами? Гуманными и возвышенными, как принято было у всех убийц во все времена.

Надо бы подсчитать. И тогда вопрос, поставленный в названии — «Кто есть кто» — получит, я думаю, совсем не тот ответ, который дан на него в фильме.

Кинотеатр советского фильма в Нью-Йорке

В соответствии с договоренностями, достигнутыми между Всесоюзным объединением «Совэкспортфильм» и американскими кинофирмами «Сатра филмз энд спешл проджектс корпорейшн» и «Интернейшнл филмз эксчейндж», в Нью-Йорке открылся специальный кинотеатр «Эмбасси-2», в котором регулярно в течение 30 недель в году будут демонстрироваться советские фильмы.

На церемонию торжественного открытия кинотеатра в Соединенные Штаты прибыла делегация работников советского кино, возглавляемая заместителем председателя Госкино СССР М. Александровым, в составе председателя В/О «Совэкспортфильм» В. Маяцкого, режиссера Н. Михалкова, народного артиста РСФСР О. Табакова, заслуженной артистки РСФСР М. Неёловой.

Накануне открытия «Эмбасси-2» члены советской делегации дали многочисленные интервью корреспондентам «Нью-Йорк таймс», «Дейли ньюс», «Нью-Йорк пост», «Верайети», «Ассошиэйтед пресс», других изданий и органов массовой информации США, которые опубликовали их накануне демонстрации фильма Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», премьерным показом которого началась работа кинотеатра.

В день открытия «Эмбасси-2» перед первыми зрителями кинотеатра, расположенного в центре города, на углу Бродвея и 72-й улицы Манхэттена, выступили руководитель советской делегации М. Александров, президент Гильдии владельцев кинотеатров Нью-Йорка Н Элсон, председатель правления компании «Сатра» А. Остемел и президент этой фирмы Дж. Капстейн, президент «Интернейшнл филмз эксчейндж» Дж. Рапопорт, вице-президент Ассоциации кинопромышленников США Б. Белфорд. На просмотре присутствовали представители дипломатических кругов, многочисленные деятели культуры и искусства, журналисты.

Основной зрительный зал не мог вместить всех, кто хотел бы увидеть фильм «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», поэтому был организован дополнительный показ во втором зале кинотеатра. Премьера картины прошла с большим успехом; на другой день начался ее показ на коммерческих сеансах, причем желающих посмотреть фильм было так много, что пришлось организовать дополнительные ночные просмотры, а через несколько дней его стали демонстрировать еще в одном кинозале Нью-Йорка — в Рокфеллеровском центре.

Ведущие газеты, органы массовой информации США, положительно оценив инициативу по открытию кинотеатра советского фильма в Нью-Йорке, опубликовали многочисленные рецензии и отклики на фильм «Несколько дней из жизни И. И. Обломова». Так, газета «Дейли ньюс» писала, что «Михалков великолепно экранизировал знаменитый роман Гончарова»; критик Бернард

Дрю из «Гэннет ньюспейперс» назвал работу Михалкова «великолепно поставленным, глубоко волнующим и очень серьезным фильмом», а Р. У. Эппл, рецензируя картину на страницах «Нью-Йорк таймс», отмечал «неуспокоенность, дух экспериментаторства», свойственные творчеству режиссера.

В дальнейшем в репертуар кинотеатра «Эмбасси-2» намечено включить ряд новых советских картин, в частности, такие, как «Москва слезам не верит», «Осенний марафон», «26 дней из жизни Достоевского», «Дикая охота короля Стаха», «В моей смерти прошу винить Клаву К.».

Открытие кинотеатра в Нью-Йорке, специализирующегося на показе советских фильмов, даст возможность широкой зрительской аудитории в США регулярно знакомиться с произведениями многонационального киноискусства Советского Союза, послужит делу развития советско-американских культурных связей, которые существуют и укрепляются в различных формах, несмотря на усилия реакционных кругов Соединенных Штатов, пытающихся помешать продолжению диалога между нашими странами, и тем наносящих ущерб двусторонним отношениям СССР и США.

И. Обутин

Ложка дегтя в бочке меда

В Лондоне состоялась английская премьера фильма Андрея Тарковского «Сталкер». Это мероприятие, организованное по инициативе общества «СССР — Великобритания» в целях укрепления советско-английских культурных связей, открыло цикл просмотров картин А. Тарковского «Сталкер» и «Зеркало» в других городах Англии и в Шотландии.

Просмотры, на которых присутствовал А. Тарковский, лекции, с которыми режиссер выступил перед аудиториями «Нейшнл филм тиэтр» в Лондоне и «Глазгоу филм тиэтр» в Глазго, вызвали широкий резонанс в культурных кругах Великобритании и освещались на страницах почти всех крупных органов печати. Уже сами названия некоторых статей, появившихся в английской прессе, дают представление о том, насколько значительным был успех советских фильмов в Великобритании: «Зримое чудо образов Тарковского», «Ослепительные открытия русских», «Еще один выдающийся художник из Москвы» и т. д.

Приходится, однако, с недоумением констатировать, что, следуя обычаям буржуазной прессы, вовлеченной в пропагандистскую кампанию, направленную против нашей страны, многие из рецензентов не удержались от попыток противопоставить творчество Тарковского всему советскому киноискусству. Прибегая к демагогически вульгарному толкованию фильма, позволяя себе открытые антисоветские выпады, намеренно дезинформируя читателя, некоторые из писавших о «Сталкере» прибегали к «аргументам», просто поражающим своей нелепостью. Так, например, в развернутой подписи к кадру из фильма «Сталкер», на котором виден главный герой, Крис Пичмент из «Тайм аут» усматривает во внешности Сталкера портретное сходство с... Солженицыным, другие же договаривались до того, что «со значением» комментировали фамилию артиста Анатолия Солоницына. И стыдно, и смешно читать такие догадки: до каких же нелепостей может довести озлобление (или желание угодить хозяевам?) даже неглупых людей!

Право же, не хотелось бы в этом обзоре английской прессы, свидетельствующем об огромном успехе фильмов Тарковского, останавливаться на такого рода злонамеренных измышлениях и передержках, но обойти их молчанием тоже нельзя. Тем более что твердую и решительную отповедь авторам подобных «толкований» дал в своих выступлениях в Лондоне и Глазго сам Андрей Тарковский.

Так, отвечая на заданный ему вопрос о пресловутых «гонениях» на деятелей искусства со стороны советских властей, режиссер рассказал о том, что вышло из его намерений снять фильм «Ностальгия» для итальянской телекомпании РАИ. «Многочисленные финансовые трудности, всевозможные бюрократические препоны, — заявил А. Тарковский, — поначалу заставили меня бездействовать, а затем и вовсе отказаться от съемок картины. Этот случай лишь подтвердил мою убежденность в том, что только в Советском Союзе я могу снимать такие фильмы, какие хочу... В Москве, когда я приступаю к съемкам картины, мне выделяется столько средств, сколько необходимо». В интервью, данном корреспонденту газеты «Гардиан», А. Тарковский с горечью говорил о том, что в Италии такие режиссеры, как Антониони или Феллини, порой не могут найти средства на постановку фильма в течение многих лет. «Преступно, что государство не оказывает поддержку столь выдающимся мастерам экрана»,— сказал режиссер.

Тарковский, как отмечает далее «Гардиан», «не понимает, почему его здесь считают во многом европейским режиссером... Например, он говорит, что «Зеркало» очень русский фильм. Этой картиной, подчеркивает Тарковский, он хо-

тел заплатить свои долги: долг родителям... долг своей стране, волжским просторам, где ребенком он провел несколько лет во время войны.

Тема любви к родине, любви к родной земле — одна из главных в его дальнейших творческих планах».

А в интервью, данном корреспонденту «Таймс» Николасу Уопшоту, Тарковский подчеркнул: «Я снимаю фильмы в первую очередь и главным образом для своих соотечественников. Если бы я был лишен такой возможности, это было бы для меня подлинной трагедией...»

Отвергая мысль о возможности такой «дешифровки» образов «Сталкера», до которой опустились некоторые из английских критиков, А. Тарковский так обозначил основную идею фильма: «Мой фильм говорит о том, что человек сам определяет свою судьбу. Надо постоянно ощущать ответственность за то, что происходит вокруг. Для того чтобы верить в будущее, необходима прежде всего глубокая уверенность в самом себе. Мой Сталкер — из тех, кто с болезненной остротой ощущает потребность в такой вере и чье призвание состоит в том, чтобы указать человеку путь, на котором он может обрести уверенность в себе».

Показ в Англии фильмов «Сталкер» и «Зеркало», встреча с выдающимися произведениями советского киноискусства, как это признавала вся английская печать, обогатили культурную жизнь страны. Не приходится сомневаться в том, что такая встреча пойдет на пользу советско-английским отношениям в области культуры и что ее опыт заслуживает продолжения.

П. Светов

Новые книги о кино

Андроникова М. Портрет. От нескольких рисунков до звукового фильма. Вступит. статья Р. Юренева. М., «Искусство», 1980. 423 с. 25000 экз. 3 р. 40 к.

Белова Л. И. Советская кинодраматургия. М., «Знание», 1981. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 4). 56 с. 90000 экз. 15 коп.

Марк Бернес. Статьи. Воспоминания о М. Н. Бернесе. Сост. Л. М. Бернес-Бодрова. Вступит. статья и общая редакция М. Н. Смирновой. М., «Искусство», 1980. 263 с. 25000 экз. 1 р. 20 к.

Бондарчук С. Желание чуда. Предисл. Е. Евтушенко. М., «Молодая гвардия», 1981. (Мастера искусств — молодежи). 222 с 100000 экз. 55 коп.

Бондарева Е. Л Кинолента длиною в жизнь. Очерк творческой биографии нар. арт. СССР кинорежиссера В. В. Корш-Саблина. Минск, Изд-во Белорусского ун-та, 1980. 207 с. 3500 экз., 1 р. 90 к.

Будяк Л. М. Кинематограф развивающихся стран. М., «Знание», 1981. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 5). 56 с. 88830 экз. 15 коп.

Исаева К. Евгений Матвеев. М., «Искусство», 1980. (Мастера советского театра и кино). 190 с. 25000 экз. 85 коп.

Кино и время. Вып. 4. М., «Искусство», 1981. 280 с. 10000 экз. 1 р. 50 к.

Левчук Т., Ильяшенко В. Кинорежиссура. Киев, «Мистецтво», 1981. 243 с. 3000 экз. 2 р. 30 к.

Муссинак Л. Избранное. Предисл. В. Баскакова. М., «Искусство», 1981. 278 с. 10000 экз. 1 р. 30 к.

Павлова М Янина Жеймо. Очерк творчества киноактрисы. М., «Искусство», 1980. 119 с. 25000 экз. 50 коп.

Писаревский Д. Братья Васильевы. М., «Искусство», 1981. (Жизнь в искусстве). 334 с. 50000 экз. 2 р. 10 к.

Романенко А. Р. Слово о фильме. М., «Знание», 1981. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 2). 48 с. 88060 экз. 15 коп.

Садуль Ж. Чарли Чаплин. Предисл. Л. Арагона. М., «Искусство», 1981. (Жизнь в искусстве). 255 с. 50000 экз. 1 р. 50 к.

Трауберг Л. Дэвид Уорк Гриффит. М., «Искусство», 1981. (Жизнь в искусстве). 255 с. 50000 экз. 1 р. 50 к.

Утилов В. Вивьен Ли. М., «Искусство», 1980. (Жизнь в искусстве). 208 с. 50000 экз. 1 р. 50 к.

Фирсова Д. Зима и весна сорок пятого. Предисл. С. М. Буденного. М., «Искусство», 1980. 256 с. 30000 экз. 3 р 60 к.

Экран 1978—1979. Сб. Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М., «Искусство», 1981. 272 с. 50000 экз. 2 р. 70 к.

Ярматов К. Возвращение. Книга воспоминаний. Предисл. С. Герасимова М., «Искусство», 1980. (Мемуары кинематографистов). 367 с. 15000 экз. 1 р. 40 к.

Леонид Зорин

Свидание

Это был карниз обычного городского дома, приблизительно на уровне четвертого этажа, и он ничем бы не отличался от тех, что мы привыкли видеть, если бы с необычайной, неправдоподобной быстротой на нем не отражались происходящие в природе перемены.

Вот он весь в снегу, в белых хлопьях, вот золотит его весеннее солнце, с шумом откалываются от него ледышки, и талая вода стекает на мостовую, вот уже лето во всей своей пышной зрелости, и дерево перед карнизом шумит могучей листвой. А потом приходит первый осенний день, и предчувствием прощания полнится воздух, и первая желтизна трогает кленовый лист.

У окна, спиной к нам, стоит человек в светлом клетчатом пиджаке и, чуть сутулясь, что-то быстро заносит в записную книжку.

Это Иван, мы познакомимся с ним позже, когда увидим его в лицо, пока же мы только слышим его негромкий голос:

— Смена сезонов для каждого означает свое. Для тебя — ожидание, для меня — убывание дней, для кого-то, быть может, — иное состояние духа. Кто с опаской, кто с нетерпением смотрит на календарь.

И с надеждой обрываю последний августовский листок. Сложатся наконец слова в нечто единое, зреющее столько лет? Родится?..

Вот и осень во всей своей полноте, ее запахи и ее цвета. Воздух свеж и ломок, солнце греет скупо, а вечером и вовсе зябко, кругом властвует желтая краска — предвестница белой.

Поля точно коротко подстрижены, стерня колюча, и к сумеркам над темнеющей ширью рождается беспричинная грусть.

Лишь на заре она уходит, так же неслышно, как пришла. Оживают проселочные дороги, одна за другой идут машины, тяжело дышат под колесами занесенные ветром листья, и сухая пыль, взметнувшись, оседает на их ржавчине.

Дорога шла через бор, по просеке. Белка на верхушке сосны замерла, прислушалась. Грузовик кряхтел, скрипели тормоза, шофер вел осторожно, и губы его недовольно мяли погасшую сигарету.

В кузове, доверху груженном арбузами, сидели парень и девушка. Парень несколько раз подбросил зеленый, в белых рубцах, шар, потом решительно взрезал его ножом и впился крепкими зубами в красную мякоть. Розовые струйки потекли по его подбородку. Тут-то грузовичок и тряхнуло, девушка, охнув, повалилась на арбузы, парень — на нее.

В первый миг они испугались, потом обоим стало весело, забарахтались, завозились.

— Губы-то оботри, жених, — девушка стукнула его по большой медной ладони. — Человек тебя подвозит, а ты за сладким полез.

Парень засмеялся.

— Да мы — по ломтику...

Его звали Валентином, а подружку его, может быть, даже невесту, если она не шутила, — Ириной. Нам еще предстоит узнать их ближе, но это произойдет не сразу.

А пока они едут в город по неотложным делам, благо подвернулась попутная машина.

Белка прыгнула, сухая ветка обломилась и полетела вниз, прямиком в кузов.

Парень поднял глаза, успел увидеть высоко на дереве мохнатый комок, погрозил кулаком: я те дам.

Просека кончилась, машина выехала на шлях и уже резво покатила к железной дороге.

У переезда остановилась. Медленно поплыл вниз шлагбаум, девушка прислушалась, где-то далеко рождался звук.

Сперва чуть слышный, он с каждым мгновением набирал силу и точно заполнял собой все окрест. Показался поезд.

— Стучит, — сказал парень и вдруг уставился на подружку, точно увидел ее впервые.

Девушка смотрела на вагоны, летевшие мимо, с таким вниманием, будто кого-то непременно должна была разглядеть. Платок сбился с головы, волосы растрепались, светлая прядка упала на глаз, но она не догадывалась ее откинуть — не до того было.

Вагоны неслись, мелькали чьи-то лица, движение все нарастало, грохот затопил пространство. Наконец поезд промчался, и шлагбаум полез вверх.

Девушка все еще смотрела вслед, а парень смотрел на нее.

— Ты чё? — спросил он негромко.

Она отозвалась не сразу:

— Едут...

Машина тронулась с места и пересекла пути. Потом, набирая скорость, поехала своей дорогой. В город, на базу. И очень быстро скрылась из виду.

Между тем поезд подходил к станции. Уже множились за окном рельсы, показались привокзальные строения, на запасных путях толпились вагоны.

Клавдия Алексеевна потянулась за чемоданом, а мужчина, сидевший напротив, неестественно худой, с длинным узким лицом, бросился ей помогать — движения его были неуверенны и неловки.

— Сколько вам предстоит концертов? — спросила Клавдия Алексеевна.

Было ей около сорока, и, хотя она раздалась немного, легко было угадать, какое крепкое и сильное у нее тело.

— Не меньше двадцати, — сказал пианист, — домой — в октябре.

— Ого! Я-то всего на два денечка. Утомительно, должно быть?

— Я привык Много лет так живу — в поездах и гостиницах.

— Не надоело?

— Как вам сказать... Вообще говоря, в такой жизни есть свои хорошие стороны. Например, не надо думать о быте. Я страшно неприспособленный.

— Ну вот, — Клавдия Алексеевна покачала головой, — мужчина не должен так говорить о себе.

— Я понимаю, но что же делать?

— Вы разве холосты?

— Все равно что холост. Жена — певица, дома бывает редко.

— Порознь жить опасно, — Клавдия Алексеевна улыбнулась, — для семьи опасно.

— У вас большая семья? — спросил пианист.

— Нет, небольшая. Я и Карпуша.

— Карпуша — ваш супруг?

— Карпуша — моя белка, — сказала Клавдия Алексеевна.

На лице пианиста отразилась напряженная работа мысли.

— Белка, обыкновенная белка, — терпеливо сказала Клавдия Алексеевна. — В лесу ее нашла. Расшиблась бедняга, лежала во мху. Привезла домой, выходила. Теперь очень любит меня. Кто ни подойдет — искусает. А мне — все можно.

— С кем же она осталась? — спросил пианист.

— Лифтерша приглядывает. Старушка надежная, а мне вот не по себе.

— Да-а, — вздохнул пианист, — удивительно это все.

— Что именно?

— Все, — повторил он, — жизнь сердца, если хотите...

— Ну, кажется, приехали, — сказала Клавдия Алексеевна.

— В Москве приходите меня послушать, я сейчас готовлю новую программу...

— Вот как...

— Да. Романтики прошлого века. Шуберт, Шуман, Шопен.

— Непременно приду.

— Вот, пожалуйста, — он протянул визитную карточку. — Если будет сложно с билетом... Вместо пароля.

— Спасибо.

Поезд остановился, и трое мужчин торопливо двинулись к спальному вагону. Четвертый остался стоять на месте. По ступенькам спустилась Клавдия Алексеевна.

— Счастливо, — сказала ей вслед проводница.

— Спасибо вам, — откликнулась Клавдия Алексеевна.

— Ну, вот она! Сама! — возгласил один из встречавших.

— Здравствуйте, товарищи, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Позвольте-ка чемодан...

— Ничего, он легкий...

— И не меняется... Вот они, москвичи...

— Ну да, не меняюсь. Уж старая баба...

— С такой старой рядом сядешь, жена после житья не даст.

— Не надо на ревнивых жениться, — посоветовала Клавдия Алексеевна.

— Так ведь кто их разберет...

Слова легко перекатывались и были больше звуками, чем словами. Им надлежало выразить собой оживление и радость встречи.

Приблизился четвертый. И хотя говорил он тихо, услышать его было просто, потому что другие тут же смолкли.

— Ну, здравствуй, землячка... — сказал он.

— Батюшки, — шутейно всплеснула руками Клавдия Алексеевна, — Михаил Панкратыч! За что ж мне такая честь?

— Соскучился, — сказал Михаил Панкратович, и все рассмеялись.

— К нам надолго? — спросил он.

— Денька на два.

— Не балуешь.

— Дела, Михаил Панкратыч.

— Все дела, весь век — дела... — он развел руками.

— Ваша школа, — улыбнулась Клавдия Алексеевна.

— Где нам вас обучать? Вы — столица, мы — периферия...

— Вы — базис, мы — надстройка, — возразила Клавдия Алексеевна.

— Выучили, — побежденно вздохнул Михаил Панкратович.

И тут Клавдия Алексеевна увидела высокую, прямую старуху, по-мужски густобровую, недвижно стоявшую поодаль.

— Мама! — крикнула она. — Что же вы? А я... сюрприз хотела...

— Говори с людьми, — сказала мать. — Я-то никуда не денусь.

Клавдия Алексеевна поцеловала ее в сухую коричневую щеку.

— Ну-ну, — сказала мать. — Еще полобзаемся, коли охота будет.

Разлетелись в разные стороны медные тарелки и вновь сошлись, будто слились в одну, и, обрадовавшись встрече, бросили в небо гулкий торжествующий звук, долго не желавший утихнуть.

У новенького, только выстроенного здания собралась большая толпа. Впереди стояли люди солидные, и среди них Михаил Панкратович с ножницами в руках — несколько минут назад он перерезал ленточку и так и забыл их отдать, — а больше всего было молодежи, всюду, на мостовой и тротуарах, теснились девушки и парни.

Говорила Клавдия Алексеевна:

— В этом городе я родилась, училась и сегодня мне доставляет особую радость присутствовать при открытии здесь, на родине моей, филиала института, из которого вышло столько славных, всей стране известных людей.

Клавдия Алексеевна увидела в толпе парочку. Он и Она стояли, обнявшись, и парень что-то шептал подружке на ухо. Клавдия Алексеевна на миг сбилась и нахмурилась. Потом взглянула на мать, которая в эту минуту краем платочка утирала глаза. И тут же ей почудилось, что кто-то смотрит на нее внимательными, изучающими глазами. Это мешало, и ей потребовалось некоторое усилие, чтобы продолжить речь.

— На ваши плечи ляжет нелегкая, но почетная миссия — нести культуру своему народу, трудиться на благо отечества. Желаю вам полновесных успехов. Надеюсь, что доброе имя института — в надежных руках!

Нет, ошибки быть не могло, вот он стоит, чуть-чуть покачивая широкими плечами — с давних лет хорошо знакомая ей манера, просто

светлый клетчатый пиджак поначалу ввел в заблуждение, и он показался ей моложе, много моложе, чем был, — Иван здесь, что ему понадобилось?

Увидев, что она его наконец обнаружила, Иван заулыбался.

«Молодчина, — сказал он ей глазами, — ты на высоте».

Но она знала этот взгляд, знала, что на самом дне всегда мерцает усмешка.

И чуть неопределенно поведя плечами, тоже глазами ответила:

«А как могло быть иначе?»

Он понял, кивнул и продолжил этот немой диалог:

«Отлично выглядишь, приятно смотреть».

Так беседовали они, разделенные толпой, не разжимая губ, отлично понимая друг друга, а между тем играла музыка, трубачи смешно надували щеки, звучали аплодисменты, и Михаил Панкратович что-то говорил в своей обычной манере, негромко и неторопливо, она с трудом разбирала слова.

— Ко мне... на полчасика... обменяться надо... — недовольно поморщившись, он отдал ножницы подбежавшему молодому человеку в строгом черном костюме.

— Мама, — сказала Клавдия Алексеевна, — вас сейчас домой отвезут. А я — через часочек... Я скоро...

— Сама дойду, — сказала старуха и, повернувшись, стала выбираться из толпы.

Клавдия Алексеевна покачала головой, нашла взглядом стоявшего поодаль Ивана и, слегка развела руками, улыбнулась.

«Везут, — сказала она глазами, — ничего не попишешь».

Он ответил успокоительным кивком: «Давай, давай, все понимаю». Она показала на уходившую мать и сделала приглашающий жест. Иван согласно поднял ладонь: «Зайду, зайду».

— Так едем, Клавдия Алексеевна?

Они, не спеша, пошли к машинам, и люди расступались перед ними. И, уже садясь, она вновь оглянулась и увидела в конце квартала широкую спину в светлом клетчатом пиджаке, и опять подумалось — сколько раз видела она это размеренное покачивание плечами. И, точно вдруг осердясь на себя, резко хлопнула дверцей.

Оживленные лица, рукопожатия, шутки, перебивающие друг друга голоса — ритуал встречи был наконец завершен, и вот уж она распахнула дверь и вошла в свой дом.

Она стояла, глядя вокруг себя, стояла молча, а думала она вот о чем:

«Все-таки это похоже на маленькое чудо. Стоишь в комнате, где родилась. Мастикой вкусно попахивает, как в детстве, — половицы начищены. Потолок низенький, того и гляди, упрется в голову, и ни одного свободного уголка — стол, столики, стулья, комоды, шкафы, горшки с цветами. Все, как было, и, как всегда, полутемно, в самый жаркий день прохладно».

Клавдия Алексеевна посмотрела на фотографии на стене. Их было много, и среди них она сама — сначала девочка, потом девушка, потом молодая женщина.

Она повернулась. На пороге второй комнаты стоял Иван.

Улыбаясь, он словно докончил:

— Ей вдруг почудилось, что никуда отсюда она не уезжала, все еще предстоит, и жизнь ее лишь берет разбег.

Клавдия Алексеевна покачала головой:

— Вижу я, она продолжается..

— Кто? — спросил Иван.

— Вот эта твоя... устная беллетристика.

— Да, — согласился он, — я акын.

За окном заурчал мотор. Машина, которая ее привезла, отъехала.

Вошла мать.

— Ну что ж, — сказала она, — присаживайтесь.

Клавдия Алексеевна придвинула стул, хотела сесть, но мать ее остановила.

— Это Ивана место, сядь сюда.

Клавдия Алексеевна удивилась.

— У тебя здесь и место свое?

Иван улыбнулся, и она вновь увидела знакомые зеленоватые глаза с их хорошо изученным ею то насмешливым, то растерянным выражением, зависимо от минуты.

На столе стояла наливка, на блюде — нарезанный на куски пирог.

Иван сел, поднял стакан.

— Здравствуй, Клавдия.

— Здравствуй, Иван.

— Со свиданьицем, — сказала старуха.

Она присела к столу. Все трое чокнулись и выпили. Иван на миг прикрыл глаза.

— Есть новинка, — сказал он матери, кивнув на наливку.

— Лучше иль хуже? — спросила та.

— Еще вкусней.

— То-то, — старуха довольно усмехнулась.

— Ты что, — спросила Клавдия Алексеевна, — частый гость?

— Прихожу, когда зовут, — сказал Иван. — А не зовут — тоже.

— Он не гость, — сказала мать.

— Приятно слышать, — произнесла Клавдия Алексеевна с неопределенной интонацией.

— Ну, будьте здоровы, — сказала мать, — сидим втроем, сидим рядком, как в прежние денечки.

— Ох, — Клавдия Алексеевна насмешливо вздохнула, — не расчувствоваться бы...

— А я люблю, — сказал Иван.

— Надо в будущее смотреть, — сказала она.

Иван улыбнулся:

— Настоящее тоже... заслуживает внимания.

— Ну, гляди на меня, — сказала Клавдия Алексеевна, — гляди. Исследуй.

Иван чуть смутился.

Клавдия Алексеевна сказала:

— Смешная это вещь — встреча бывших супругов.

Он ответил не сразу:

— Вероятно. Со стороны.

— Ну так что же ты есть? — спросила Клавдия Алексеевна.

— Большой человек, — Иван засмеялся, — заведую корреспондентским пунктом.

— И много вас — в этом пункте?

— Много, — кивнул Иван, — я да шофер.

— Ну что ж, — сказала Клавдия Алексеевна, — место по тебе.

— Почему? — поинтересовался он.

— Сидишь один в четырех стенах.

— Толпиться я не любитель, верно, — согласился Иван, — но сижу редко.

— Усидчивостью ты не отличался.

— Такая работа. Вот завтра в Бегичи еду.

— Бегичи? — переспросила она. — Постой, постой...

— А-а, — протянул Иван, — вспоминаешь.

— Еще бы не вспомнить Мы ж там медовую неделю прожили.

— Вот оно прошлое, — сочувственно вздохнул Иван, — без спросу лезет.

— А куда ж его деть? — спросила старуха. — Не кутенок, в речке не утопишь.

— Как эту женщину звали, у которой мы сняли комнату? — спросила Клавдия Алексеевна, попутно бросив на мать быстрый взгляд. — Анна Гавриловна?

— Пять с плюсом. Анна Гавриловна Сумцова. Улица Чебакова, шесть.

— Девочка у нее была... лет четырех.

— Трех. Ирочка.

— Ирочка, верно. Такая соломинка. Хотела б я на нее взглянуть.

— Это несложно, — сказал Иван, — едем со мной. Стартуем пораньше, вернемся к вечеру.

— Так быстро управишься?

— Думаю, да. А если нет — я тебя отправлю. Своими средствами возвращусь.

— Заманчиво, — сказала она. — Очень даже заманчиво.

— Я заеду к семи?

Она улыбнулась.

— Не обиделись бы на меня.

— Кто?

— Местная власть. У них тут, кажется, целая программа...

— Как знаешь, — сказал Иван. — А хорошо бы...

— Ладно, — махнула она рукой с некоторым озорством. — Заезжай.

На губах ее тлела улыбка, неясная, смутная, было похоже, что думает она о чем-то своем и мысли ее далеко.

И, продолжая улыбаться, медленным, плавным движением она наполнила рюмки.

— Ну, разгонную.

Он кивнул.

Клавдия Алексеевна неторопливо утерла губы.

— А теперь — прости. Мы с матерью три года не виделись, а приехала я на два дня.

— Понимаю, — он встал.

Она взглянула на него. Он стал шире в плечах, в движениях чувствовалась спокойная, неброская сила, но в глазах его она прочла все ту же растерянность, которая когда-то так ее раздражала.

— Спасибо, что пришел... — сказала она.

— Спасибо за угощенье, — сказал он и вышел.

После купания Клавдия Алексеевна ощутила себя бодрее. Нашарила ногами шлепанцы без задников, надела старенький, просторный халат, в котором ее крупному телу стало привольно, волосы ее, густые и непослушные, освобожденные от шпилек, шумно плеснулись на плечи.

Умытая, свежая, она почувствовала себя почти юной. Мать налила чаю, положила в блюдечко варенья.

— Спасибо, мама, — сказала Клавдия Алексеевна, — а пирога не надо. И так добрею.

— Движение нужно, — сказала мать.

— Нужно, — согласилась Клавдия Алексеевна, — да где его взять? Все — в машине, будь она неладна, а без нее куда ж? Дел много, времени мало.

— Не поспеть?

— То-то, что не поспеть.

Пили чай. «Лешка! — взывал кто-то на улице, — Лешка, где ж тебя носит?» Прошла компания с транзистором. Обрывок мелодии влетел в окно.

— Что это он к тебе ходит? — спросила Клавдия Алексеевна.

— Иван-то? — старуха пожала плечами. — Видно, я ему по душе.

— Свой человек? — Клавдия Алексеевна усмехнулась.

— Он и тебе не чужой.

— Теперь чужой.

— Выходит, ты на него сердце держишь?

— Зачем? Разошлись полюбовно, ты знаешь. А мужчине одному долго жить трудно.

— Тебе что ль легко?

— Мне одной лучше.

— Где ж лучше? Я тридцать лет вдова. Знаю безмужнюю жизнь.

— Мама, — Клавдия Алексеевна нахмурилась, — к чему этот разговор? Вы, может, сватать меня хотите?

— Какая из меня сваха, — усмехнулась мать. — А нехорошо женщине одной в твои-то годы. Возраст опасный.

— А может, я не одна. Вы почем знаете?

— Не слепая, — сказала старуха. — Ровности в тебе нет.

— И вы не больно гладкая, — заметила дочь.

— Об меня только ушибаться, — согласилась мать.

Некоторое время они молчали. Не то слушали жизнь улицы, не то думали — каждая о своем.

— К Святославу Саввичу сходишь? — спросила мать. — Очень старенький стал.

— На пенсию вышел?

— Не хочет.

— Схожу.

Он стоял перед ней — маленький, худенький, очень опрятный, а она вспомнила, как бывала здесь когда-то — тот же кров, тот же распорядок, те же ученические тетради, должно быть, и темы сочинений все те же.

— И скрипка знакомая.

— Не забыла? Да, Клавдюша, играю, малюю, — он кивнул на подрамник в углу, — неисправимый дилетант.

— Не всегда разберешь, — сказала она, — кто любитель, кто профессионал.

— Ты права, — он засмеялся, — если дилетантам дать волю, они могут стать опасны.

— Я не о том, — сказала Клавдия Алексеевна, но развивать мысль не стала, внимательно оглядела стену, всю завешанную женскими фотографиями.

— Давно схоронили? — спросила она.

— Уже два года.

Фотографии были расположены в строгом хронологическом порядке — девочка, почти ребенок, девушка, молодая женщина, зрелый человек, первые складки — на лбу и у губ, — седина, увядание, старость. На снимках менялась и обстановка — комната, дачная веранда,

лес, пляж, школьное здание, аудитория, праздничное застолье, садовая аллея, борт парохода, и вновь комната, комната, комната — мир постепенно сужался.

— И везде — Вера Николаевна, — вздохнула Клавдия Алексеевна.

— Да, всюду Верочка. И здесь она, — он показал на девушку, — и здесь (молодая женщина на пляже, обнаженное тело подставлено солнцу), и здесь (аккуратная старушка сидит в кресле), так сказать, жизнь человека.

— Ей повезло, — сказала Клавдия Алексеевна, — встретила вас.

— Кто знает, — сказал Святослав Саввич, — покойница была молчалива.

Его слова показались ей странными и вдруг встревожили, точно она на миг прикоснулась к чужой тайне. Он смотрел на нее и думал:

«А есть все же что-то не до конца понятное в том, что такое уверенное существо ты когда-то вызывал к доске. Любопытно, что она сейчас испытывает? Этакое смешанное чувство, что всегда появляется при встрече с бывшим учителем. Ты ушла далеко, жизнь твоя многообразна, а здесь ничего не изменилось. Так оно и есть, впрочем».

Вслух он сказал:

— Послушайте...

— Вы что это со мной на «вы» заговорили?

— Все-таки большой человек, — он смущенно улыбнулся.

— Нет уж, не обижайте.

— Хорошо. Послушай, у меня одна идея возникла.

— Только одна? — спросила Клавдия Алексеевна.

— Сейчас одна. И полностью мной завладевшая. Есть один молодой человек. Он рисует и лепит. По-моему, интересно. Мне бы хотелось, чтобы ты взглянула.

— Когда же, родной вы мой? — Она чуть беспомощно развела руками.

— Прямо сейчас. Он живет в двух шагах. Почти сосед.

— И ученик, разумеется?

Он чуть покраснел.

— Конечно. Но ты не пожалеешь. Я приготовил тебе один сюрприз.

Она хотела расспросить его, но старик таинственно прижал палец к губам.

Машина ее дожидалась.

— Садитесь, — пригласила старика Клавдия Алексеевна.

Он сказал:

— Зачем? Это рядом. И погода отменная.

На миг она смешалась, потом сказала водителю:

— Всего хорошего. Я пройдусь.

— Вас обождать?

— Да нет же, свободен, — сказала она с некоторым нетерпением.

Водитель развернул машину и уехал. Только его и видели.

Они медленно шли по улице. Был предзакатный малиновый час. Встречные прохожие то и дело кланялись Святославу Саввичу.

— Все вас знают, — сказала Клавдия Алексеевна.

Он усмехнулся.

— Поживи с моё. — Помолчав, добавил: — Да на одном месте.

— Вы никогда об этом не жалели? — спросила она.

— Пожалуй, нет, — сказал Святослав Саввич. — Люди, особенно молодые, всегда боятся что-то упустить. Все хорошо помнят, что жизнь — одна. Но ведь и ты — один такой. Про это как раз и забываешь. Меж тем не все тебе по плечу. Или по духу. Нужна трезвость. Без нее, вероятно, больше надежд, но зато с нею меньше падений.

— Не знаю, — сказала она с сомнением. — Поставить себе предел... чего-то бояться...

— Трезвость — не страх, — сказал Святослав Саввич неожиданно строго, — для трезвости нужно большое мужество. В чем-то беспощадное даже.

— Не знаю, — повторила она, — я бы так не смогла. Все стало б неинтересно.

— Помню, — кивнул он, — помню, как ты отсюда рвалась. Что же, ты своего добилась.

Она сказала не без лукавства:

— Кто знает...

Он покачал головой:

— Ненасытная. Все тебе мало.

Она ответила коротким смешком.

— Ты не слушай меня, — вдруг сказал Святослав Саввич, — все подсказки — вздор.

— Кого ж тогда слушать? Вы — старший.

Он махнул рукой.

— Ох, эти старшие. Только вид делают. Молодые нас теперь раскусили.

— Да, — сказала она с неопределенной интонацией, — на это они мастера. Очень большие акселераты.

Стук шагов по мостовой, четкий, спрессованный в единый ритм, привлек их внимание. Шли молоденькие солдаты, их вел лейтенант.

— Вова! — крикнул Святослав Саввич.

Невысокий паренек обернулся — худое, с тонкими чертами лицо. Радостно взмахнул рукой.

— Служишь? — не то выкрикнул, не то спросил Святослав Саввич, хотя это и так было ясно.

Юноша кивнул и послал ему улыбку, которая должна была продемонстрировать его несокрушимую бодрость.

— Не отставать, — бросил лейтенант.

Парни ускорили шаг.

— Способный мальчик, — пробормотал Святослав Саввич, — кончил в прошлом году.

— Не поступил?

— Не хватило балла.

На противоположном тротуаре стояла девушка.

Смотрела вслед.

— Вот сюда, — показал Святослав Саввич.

В углу, около розетки, прямо на полу, стоял проигрыватель, из его чрева выплывала чуть тягучая мелодия. Клавдия Алексеевна осмотрелась. Перед ней была довольно просторная комната с дверью в глубине, почти пустая.

Два стула, очень низенькие, самую малость возвышавшаяся над полом тахта — попросту крытый ковром матрац, поставленный на крохотные, основательно подрубленные ножки, — вот и все.

Остальное пространство занимали холсты, какие-то наспех, как показалось ей, слепленные фигурки. Лампочка на шнуре, не укрытая ни абажурчиком, ни колпаком, которая была для Клавдии Алексеевны самым верным знаком неопрятности и неустройства, всегда наводившим смертную тоску, — эта раздражавшая своей наготой желтая стекляшка свисала с потолка.

Потом вперед выдвинулись хозяева. Он был чуть выше среднего роста и, хотя казался полноватым, производил впечатление завидно здорового человека. Рубашка была распахнута, и Клавдии Алексеевне бросилась в глаза черная кустистая шерсть на груди. Рукава были закатаны до локтя, и видно было, что и руки поросли обильным волосом. Сейчас одна из них обнимала девушку. Девушка была не слишком хороша собой, но в ее простом лице, в светлых, дерзко смотревших глазах, в ленивой, какой-то звериной грации была непонятная привлекательность, странным образом задевшая Клавдию Алексеевну. Невольно она опустила взгляд и обнаружила, что ноги девушки босы. Странное дело — об этом обстоятельстве ей почему-то трудно было забыть, и нет-нет, сердясь на саму себя, она то и дело взглядывала на маленькие грубоватые ступни с крупными, похожими на патроны, пальцами.

Художник освободил руку, которая хозяйски лежала на бедре девушки, и дружески накрыл ею маленькую ладошку старика.

— Входите, очень рад, — пробасил он, неловко переминаясь. Потом решил представиться гостье: — Меня зовут Антон. А это — Лида.

Она пожала руку — сначала Антону, потом Лиде, которая внимательно оглядела ее своими дерзкими глазами.

— Клавдия Алексеевна.

— Клавдия Алексеевна приехала из Москвы, — сказал Святослав Саввич. — Она хочет посмотреть твои работы.

— Ну не за этим же она приехала, — прогудел Антон.

— Нет, — сказала Клавдия Алексеевна, — не стану врать, не за этим.

Антон покосился на магнитофон.

— Не раздражает?

И хотя гостья отрицательно мотнула головой, скомандовал:

— Лида, убавь звук.

Дверь из комнаты отворилась, показался Иван.

В руках его был поднос, на подносе тихо дребезжали стаканы с темно-красной влагой.

— Вот как это делается, — сказал он довольным тоном и увидел Клавдию Алексеевну. — Привет, — он не смог скрыть изумления.

Она откликнулась:

— Привет.

Святослав Саввич ликовал. Даже приплясывал от удовольствия.

— Вот и сюрприз, — он хлопал в ладоши. — Вот и сюрприз!

— Вы, значит, знакомы? — спросил Антон.

— Немножко, — сказал Иван.

— А не близко? — неожиданно спросила Лида.

— Мы бывшие супруги, — ответила Клавдия Алексеевна.

Святослав Саввич взглянул на нее опасливо и сказал:

— Я его тоже распропагандировал, как видишь, — и показал рукой на стоявшие в рамах и без них холсты.

Она кивнула.

— Вижу.

— Небось, подумали, что он здесь делает? — спросила Лида.

У нее оказался низкий голос с еле слышной хрипотцой. Гостья уловила в нем некое недружелюбие.

— Делаю коктейли, — сказал Иван, показав глазами на поднос. — Вам поднести?

— Символически, — сказал Святослав Саввич.

Клавдия Алексеевна промолчала.

Иван ушел, а Лида постелила на тахте газету, принесла батон и плавленные сырки.

И вдруг спросила Клавдию Алексеевну:

— А почему — бывшие?

— Лидка... — протестующе повернулся Антон.

Клавдия Алексеевна хотела ответить резко, но сдержалась:

— Не знаю.

Однако, поймав ее насмешливый взгляд, добавила:

— Сказала бы: не сошлись характерами, да у него характера нет.

— Ух, как строго, — сказал старик.

Антон посмотрел на тахту и вздохнул.

— С закуской небогато.

— Это несущественно, — сказала Клавдия Алексеевна, — показывайте.

Иван вернулся с двумя стаканами, осторожно поставил их на тахту.

— Тут, в общем, все наброски, — сказал Антон. — Готового еще нет.

— На нет и суда нет, — сказала Клавдия Алексеевна.

— А вот освещение не очень хорошее, — озабоченно сказал Святослав Саввич, показав на лампочку.

— По-моему, вы волнуетесь, — сказала ему Клавдия Алексеевна.

Он смутился.

— Я болельщик отчаянный.

— Может, сначала пропустим? — спросил Антон.

— Сначала посмотрим, — сказала Клавдия Алексеевна.

— На трезвую голову, — сказал Иван и взглянул на нее.

Она почувствовала, что краснеет, и недовольно поджала губы.

— Тем хуже для меня, — усмехнулся Антон.

— Да будет тебе, — резко сказала Лида.

Слова ее были обращены к мужу, но смотрела она на Клавдию Алексеевну, и той снова почудился некий вызов.

...Это было странное и колючее искусство. Больше всего было портретов. Никого из изображенных Клавдия Алексеевна не знала, и все же ощущала отчетливо, что для них эти холсты таили неожиданные открытия.

Взгляд у Антона, должно быть, был пристальным. Либо он отыскивал в лице деталь, освещавшую целое с нежданной стороны, либо внезапный ракурс помогал ему высветить то — Клавдия Алексеевна ясно это понимала, — что никак не могло быть явным, заявленным во внешности. И это невольное соглядатайство портретиста вызывало в ней глухое сопротивление. Неожиданно одно лицо показалось ей знакомым. Вспоминая, она наморщила лоб, но лицо точно дразнило ее, на миг являлось из прошлого и ускользало.

— Это Викентий Брониславович, — сказал Святослав Саввич, — помнишь? Рисование преподавал.

— Атос, — подсказал Иван.

Клавдия Алексеевна облегченно вздохнула. Разумеется, она отлично помнила этого человека. Его сдержанность, недоступность И презрительную полуулыбку обнищавшего шляхтича, хотя звали они его меж собой именем французского мушкетера.

Но этот взгляд косули, этот испуг в уголках губ?..

— Атос был пожестче, — сказала она.

— Полагаешь? — прищурился Иван.

— Я ведь знал его много старше, — сказал Антон. — А впрочем, наверно, не получилось.

— А вот я, — несколько торжественно сказал Святослав Саввич. — Хорош?

Клавдия Алексеевна посмотрела на портрет, потом на старика, медленно кивнула. Спросила:

— Что еще?

— Дальше — все Лидка, — сказал Антон.

И в самом деле, это была целая картинная галерея, посвященная Одной и Той же. Со всех холстов смотрело простоватое, уверенное в своей притягательности лицо. Чаще лишь оно, реже — абрис фигуры, а несколько раз — вся, с головы до пят, почти нагая.

— Вы свою жену, как натурщицу, рисуете, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Многовековая традиция, — засмеялся Антон.

— А она-то не против таких традиций?

— Нет, — сказала Лида. — Я — за.

Она смотрела на Клавдию Алексеевну и, казалось, говорила: «Я тебе не нравлюсь, и я это понимаю, но мне ведь это совсем безразлично, здесь мой дом, и я хожу босиком, потому что мне так нравится, и это нравится моему мужу, а когда вы уйдете, он снова будет меня рисовать так, как ему захочется, а потом мы будем любить друг друга, и можешь поверить, что это очень приятно — любить такого талантливого и полного сил человека».

— Вы и лепите? — спросила Клавдия Алексеевна.

— Пробую, — сказал Антон.

Клавдия Алексеевна смотрела, прищурясь: бочонок и высовывающаяся оттуда ладонь — что это?

— Диоген, — сказал Антон, поймав ее взгляд.

— Забавно, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Запьем это дело? — предложил Антон.

Лида притянула его голову к груди, поцеловала.

— Приступ нежности, — сказал Антон.

— По-моему, заслужил, — сказала Лида

— За вас, — сказал Иван обоим супругам.

— За вас, таких молодых, — сказал Святослав Саввич.

Клавдия Алексеевна пригубила молча. Потом сказала:

— Желаю удачи. Я не специалист и судить не смею, но было интересно.

— Не специалисты больше всего судят, — сказала Лида. — И что за напасть! Химику никто советов не даст.

— Искусство для людей, — сказала Клавдия Алексеевна.

— А химия для кого ж?

— Химия — наука.

— Искусство тоже наука.

— Ну, это ты загнула, — сказал Антон.

— Ему же учат!

— Что делать, — сказала Клавдия Алексеевна полусочувственно, полунаставительно, — в лаборатории не ходят, а выставки посещают. Химией пользуются, а искусством вдохновляются. И уж если не вдохновятся...

— Бедный ты мой... — сказала Лида и снова поцеловала Антона.

— Не такой уж бедный, — сказал Иван.

На щеках Клавдии Алексеевны выступил румянец.

— А в общем, относитесь к критике терпимо, — сказала она, чувствуя, что говорит чуть громче, чем надо, — от нее никто не умирал.

— Что утешает, — сказала Лида.

— Поздно, — сказала Клавдия Алексеевна, — спасибо за прием.

— Вам спасибо, — сказал Антон. — Я бы вас пописал.

Лида меняла пластинку, вертя босой ногой.

— Времени в обрез, обидно, — сказала Клавдия Алексеевна, с трудом отводя от нее глаза.

— Очень обидно. Мне правда захотелось.

— Ничего. Есть много людей — и достойней, и интересней. До свидания, Лида.

— Счастливо, — отозвалась жена художника.

Клавдия Алексеевна и старик вышли на улицу. Темнело. Около соседних ворот, крадучись, вышагивал мальчик лет шести с ружьецом наперевес.

— Спасибо, Святослав Саввич, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Не сердишься на меня?

— На вас?

— Он очень способный, — сказал старик.

— Жена его тоже так считает.

— Нет, правда.

— Ах, жаль, машину я отпустила. Темно уже.

Хлопнула дверь. Появился Иван.

— Виноват, — сказал он, — замешкался.

— Ванюша, будь здоров, — Святослав Саввич потряс его руку. — Ты проводишь Клавдию?

— Конечно, — сказал Иван.

— Пора... — старик протянул ей восковую ладошку.

— До свидания, Святослав Саввич.

— Допустим, что до свидания. Был очень рад. Так не сердишься.. за вернисаж?

— Нет, нет, очень занятно. Я вам благодарна.

Он наклонился к ней, понизив голос:

— А... за сюрприз?

Клавдия Алексеевна принужденно усмехнулась, махнула рукой. Святослав Саввич поспешно сказал:

— Ну... пусть все ладится. Не поминайте лихом.

— Опять на «вы»?

— Прости. Сам не пойму, как вышло.

И неожиданно добавил:

— Быстро все-таки летит жизнь.

— Джей-е-емс! — высоким голоском почти пропел мальчик. — Джей-е-е-емс! Сдавайся! Ты окружен!

— Пиратов ловит, — сказал Святослав Саввич.

Он пожал им руки и зашагал домой.

Какое-то время они шли молча. Неожиданно Клавдия Алексеевна сказала:

— Беспокойная голова!

— Ты об Антоне? У него не голова, у него глаз. Зрак, как говорили славяне.

— Я о Святославе Саввиче. Все хлопочет, все хочет чего-то...

— Все чего-то хотят, — возразил Иван.

— И ты?

— А чем я хуже?

— Ты одного хотел, — сказала она с внезапной горечью, — чтоб тебя в покое оставили.

Он засмеялся и ничего не ответил. Потом снова, как тогда, в ее комнате, заговорил. Начал шутливо, но постепенно шутейная интонация начала исчезать и под конец пропала совсем.

— Они шли по улицам города, — говорил Иван, — где протекало их детство и юность, и встречные деревья отбрасывали к их ногам громадные странные тени. И свет луны смешивался с огнями фонарей.

— Как красиво! — сказала Клавдия Алексеевна насмешливо.

Но он не ответил ей, только посматривал вокруг, все примечал и думал:

«А ведь мы избираем знакомый маршрут. И ищем, что осталось от той поры. Вот ларек, где торговал колченогий старикан, вот булочная, вот и тот угол...»

И Клавдия отметила про себя:

«Знакомый уголок! Сюда к нему бегала. Помнежу с четверть часика и явлюсь. Сначала раз в недельку, потом — каждый вечер».

И, точно он слышал ее мысли, так же молча разматывал клубок дальше:

«Шли мы в тот сквер, была у нас там темная аллейка и своя скамеечка...»

— Джей-е-емс! — донеслось чуть слышно. — Джей-е-мс, сдавайся!

Иван сказал вслух:

— И однажды город стал ей узок и тесен, и она ушла от него навсегда.

— Все верно, — сказала Клавдия Алексеев-

на резко, — узок и тесен. Но я думала и о тебе.

— Разумеется, — Иван пожал плечами. — Но тебе Москва по росту, а мне, видно, нет.

Длинная, повисшая над тротуаром ветвь качнулась под легким ветерком и задела их головы. И вновь они замолчали.

«Как просто... — мысли Клавдии Алексеевны обгоняли одна другую. — Проще простого. И даже не спорит. Будто не видит, кто как прожил».

«Интересно, чего я сегодня ждал? — размышлял Иван. — Ведь ждал чего-то...»

— Таня, иди почайпим! — донеслось из распахнутого окна. — Та-а-ня, почайпим!

— Тебе действительно понравилось? — спросила она.

— Что?

— Картинки этого парня, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Не знаю. В общем, да.

— Еще бы. Так всегда было. Чуть мне что-то не по душе, ты сразу же находишь достоинства.

— А разве тебе не по душе? — удивился Иван. — Я так не понял.

— Ах да, не в том дело, — сказала она. — Способный, неспособный, кто это знает... Пускай — способный. Не по душе, нет. Весь этот стиль. Показная безалаберность. Показная неуютность. И эта девица, у которой распущенность в каждом движении.

— Она не девица.

— Само собой.

— Она — жена.

— Жена не ведет себя, точно...

— Не нужно, Клавдия, — попросил Иван.

— Ах, прости, — сказала она, — тебя ведь такие всегда... царапали. Помнишь, у Павловых на новоселье... Гостья их... из Чернигова.

— Как не помнить, — улыбнулся Иван.

— Точно такая... Две капли воды. Ты весь вечер оторваться не мог.

Иван посмотрел на нее изумленно.

Клавдия Алексеевна почувствовала, что краснеет, и оборвала себя.

— Злиться нельзя, глупеешь сразу, — сказала она. — О вкусах не спорят.

Вышли на ярко освещенную улицу. Из дверей кинотеатра хлынула после сеанса толпа. Встречные то и дело разъединяли Ивана и Клавдию Алексеевну. И только когда они завернули за угол, людей стало меньше.

Иван попытался разрядить атмосферу:

— Вечер был тих и располагал к спокойной, чуть грустной беседе. Но, как всегда, они плохо слушали друг друга.

— Вот потому ты не стал писателем! — сказала она резко.

— Что значит — потому?

— Выболтался. Писать было скучно.

Он подумал.

— Может, и так.

— Каково было смотреть, как ты растешь в неудачника...

Он остановился. Остановилась и Клавдия Алексеевна.

— Клавдия, — спросил он тихо, — что с тобой?

— Со мной? Со мной все в порядке.

— Это самое главное. А что со мной — не так уж важно.

— Очень скромно, — сказала она.

Иван попробовал рассмеяться.

— Вынужденная скромность. Все равно что вынужденная посадка.

— То-то и оно.

Чуть помедлив, он спросил:

— Ты одна?

— Я одна, — сказала Клавдия Алексеевна. — Я сильная, Ваня.

— Я, значит, нет.

Она кивнула и сказала веско:

— Ты — нет.

Снова на пути их возникли двое. Стояли целуясь. Сплетенные руки, голова к голове. Иван и Клавдия Алексеевна обошли их справа и слева.

— Надоело, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Что тебе надоело?

— Смотреть, как лапаются у всех на глазах.

— Так уж темно, — сказал Ваня.

— Они и на свету.

Он сказал миролюбиво:

— Больше юмора, Клаша.

— Юмор — это по их части. Ты уж прости.

— Прощаю, — усмехнулся он. — Прощай и ты, Клаша. Это хорошо — прощать.

— Спасибо за науку, — сказала Клавдия Алексеевна. — Вот я и дома.

Остановились.

— Частенько стояли перед этой дверью, — сказал Иван. — Долго прощались.

— Ну-ну... — сказал она остерегающе. — Что за розовый сироп?

— Непроизвольно, — сказал Иван.

Помолчали. Пора было расходиться.

— Мать, верно, заждалась, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Должно быть.

— Ну, до завтра, — она помедлила. — Что в этих Бегичах-то стряслось?

— Неприятное дело.

— Уж это как водится.

— Один учитель, — объяснил Иван, — организовал театральную студию. И написали про них письмо.

— Вам написали?

— В местные инстанции. Что там занимаются не самодеятельностью, а любовью. Большой разгул и неприличие. Студию стали прикрывать, на учителя смотрят косо, тут он к нам и воззвал: SOS!

— Ты, значит, со спасательным кругом?

— Там увидим, спасать или топить, — Иван рассмеялся.

— Какой рассудительный... — Она покачала головой. — Взрослым стал? Хорошо. Посмотрю тебя в деле.

В темноте он увидел ее улыбку и улыбнулся ответно.

— Значит, к семи.

— К семи.

Не прощаясь, она пошла в дом. Иван посмотрел ей вслед и зашагал своей дорогой.

Старуха сидела на кухне.

— Почему вы не спите, мама? — спросила Клавдия Алексеевна.

— Покормить тебя хотела, — сказала мать.

— Я есть не буду, — сказала Клавдия Алексеевна. — Я спать лягу. Мне завтра рано вставать.

— Что стряслось-то?

— В Бегичи съезжу. На день.

— Дела что ль какие?

— Да-а... такие дела.

— Тебе тут звонили, — сказала старуха. — Спрашивали, когда завтра машину прислать?

— Отменяется, — сказала Клавдия.

Она прошла в коридор и подняла телефонную трубку. Два раза крутнула диск.

— Москву мне можете дать? Только быстро. Здесь два сорок восемь десять. Бахарева. В Москве — четыре три пять два нуля шестнадцать.

В комнате она села на разобранную постель. Мать стояла в дверях. Клавдия Алексеевна с удовольствием сменила туфли на шлепанцы и начала снимать платье.

— Мама, — спросила она, — сильно я за три года сдала?

— Да нет, — на губах старухи тлела усмешка. — Ты хоть куда!

— Не поплыла я? — она оглядела бедра.

— Самую малость.

— Ладно, — сказала Клавдия Алексеевна и повесила платье в шкаф. — Это все несущественно.

Прерывисто и требовательно зазвонил телефон. На ходу натягивая халат, Клавдия Алексеевна пошла в коридор.

— Да, да, — заговорила она, — я это, Екатерина Васильевна. Ну что там у вас? Все спокойно? Звонят? Ну, еще позвонят. Откуда? Вот это дело серьезное. Верно сказали — через два дня. Хорошо. Вы скажите мне, как Карпуша? Не тоскует, нет? Ох, он бедненький. Как же не волноваться? Волнуюсь... Да вы не бойтесь, он ласку ценит.

В трубке верещал далекий невнятный голос.

— Ну, добро, — сказала Клавдия Алексеевна, — спасибо за помощь. Во вторник увидимся. Хорошо. Спокойной ночи.

И она положила трубку.

— Тебе бы не белочку, — вздохнула мать. — Тебе бы деточку.

— Будет вам, — Клавдия Алексеевна сбросила халат, стянула чулки.

Старуха нахмурилась, и густые брови сошлись над переносьем.

— Что же ты, хуже других?

— Лучше. Вот и не подберу под пару.

Клавдия Алексеевна легла.

— Мама, — позвала она вдруг

Старуха остановилась на самом пороге.

— Вы что это с Иваном выпивать стали? Вы болели. Вам пить вредно.

Старуха негромко ответила.

— Мне одной пить вредно. А вдвоем — в самый раз.

И, увидев, что дочь приподнялась на локте, сказала:

— Спи. Вставать рано.

Потушила свет и вышла из комнаты.

Рано утром под окном раздались три призывных гудка. Клавдия Алексеевна была уже наготове — одета, причесана, торопливо допивала на кухне чай.

Спала она неспокойно, проснулась загодя, расчесывала и укладывала волосы с превеликой тщательностью, долго думала, что надеть, потом достала нарядное платье и уж совсем было решилась, но, посмотрев на себя в зеркало, осталась недовольна собой и в результате вновь надела вчерашний строгий костюм.

Мать стояла в дверях и задумчиво за ней наблюдала.

— Не спеши, обожжешься, — сказала она негромко и неожиданно усмехнулась.

Клавдия Алексеевна отставила стакан, не допив.

— Вы — про чай? Или про что другое?

Мать не ответила, но усмешки не погасила.

— Все, мама, бегу.

Она на ходу поцеловала ее и выбежала на улицу.

У ладного синего «Москвича» стояли Иван и невысокий щеголеватый парень в цветном пиджаке, при галстуке, с золотым кольцом на безымянном пальце.

— Как спалось? — спросил Иван.

— Нормально, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Знакомься, — сказал Иван, — это Петр, водитель в нашем корпункте.

— С сегодняшнего дня, — парень протянул руку. — Вчера оформился.

— Сегодня его дебют, — подтвердил Иван.

— Очень приятно. Клавдия Алексеевна...

— Петя. Я давно хотел в печати работать. Печать, знаете, это сила. Сегодня — на свете, завтра — в газете. Так? Вы меня поняли?

— Тронулись? — не то спросил, не то пригласил Иван.

Они сели на заднее сиденье, Петя включил скорость, «Москвич» плавно сдвинулся с места и покатил по свежим после сна утренним улицам. Народу было мало, воздух был чист и прозрачен.

— Я вас до Бегичей быстро домчу, — пообещал Петя, — то есть я хочу сказать, вы даже не заметите.

Чем ближе к краю города, тем выше и новее были дома.

— Раньше на окраинах были хибары, а теперь наоборот, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Город строится замечательно быстро, — подтвердил Петя, — и поглощает все вокруг. Он постепенно дойдет до Бегичей, вот увидите. И Бегичи будут не районный центр, а городской район.

— Будем надеяться, что не скоро, — сказал Иван.

— Что ли вы против? — удивился Петя.

— Я — за города-спутники.

— Скажи уж прямо, за городок, — усмехнулась Клавдия Алексеевна. — По-моему, ты поздно родился. Тебе бы в городе Окурове жить.

— Москвичи периферию не жалуют, — сказал Петя. — Кроме того, на котором я езжу. Вы меня поняли?

И он засмеялся собственной шутке.

Машина выехала из городской черты и понеслась — сначала мимо бахчей, огородов, мимо садов, рощ, потом мимо полей, черневших осенней игольчатой стерней.

Петя включил радио.

— Серенада Дриго, — улыбнулся Иван, — помнишь?

— Все пластинки собираешь? — спросила Клавдия Алексеевна.

— Я человек постоянный, — сказал Иван.

— Эстет, — сказала она с усмешкой.

— Эстет из города Окурова, — кивнул он согласно.

— Ты не обиделся ли? — спросила она.

— Да что ты! — успокоил ее Иван.

— Я сюда с пианистом ехала. Он меня приглашал... Послушать его... — Она порылась в сумке и протянула визитную карточку, подаренную дорожным спутником.

Иван даже присвистнул.

— Ого! Это мой фаворит.

— В самом деле?

— Жил бы я в Москве, не пропустил бы ни одного его концерта.

— Вот и жил бы, — усмехнулась Клавдия Алексеевна.

Иван не ответил.

На левой стороне, на обочине, стояла девушка, смотрела на них из-под руки.

— Эй, невеста, — крикнул ей Петя, — ты подожди меня, я обратно поеду, тебя подвезу.

И, обернувшись к своим пассажирам, поделился соображением.

— А неплоха невеста, правда?

— Правда, правда, — сказал Иван, — невесты все до одной хорошие.

— У меня и жена — первый класс, — сказал Петя. — Вот такая девчонка, хоть стой, хоть падай. Я как увидел ее, сразу понял: женюсь. То есть я хочу сказать — не колебался. Тут же спекся, назначил свидание, говорю: буду ждать ровно в семь. А она: у меня часов нет. На мне были золотые часы, я их снял, ей на ручку надел, теперь, говорю, не опоздаете.

— Вы сколько женаты? — спросила Клавдия Алексеевна.

— Третий месяц пошел. Живем, как ангелы. Она за мной на работу приходит, я — за ней. Она медсестрой работает. За ней все больные ухаживают. Больные, знаете, какой народ? Хуже здоровых.

— Это точно, — кивнул Иван.

— Ну, она никого не видит. Она на мне просто чокнулась, правда. Я сам красивый, ко мне многие липнут, так она мне каждый день говорит: «Никому тебя не отдам».

— Позавидуешь, — сказал Иван.

— Просто чудо. «Никому тебя не отдам». Позавчера с ней в кино ходили. Картина какая-то про индейцев. Я засмотрелся, вдруг вижу: у нее по щекам слезы текут. «Галочка, — говорю, — что с тобой?» «А почему, — говорит, — ты на меня не обращаешь внимания?» А? Едва успокоил. Вы меня поняли? Чудо просто. И хочет ребенка. Значит, имеет интерес к жизни.

От удовольствия Петя засмеялся. И тут же встречный автобус едва не обрушился на «Москвича». Петя до отказа вывернул руль. Клавдию Алексеевну швырнуло к Ивану, он схватил ее, и несколько секунд они оставались в таком положении.

— Вы куда смотрите? — спросила Клавдия Алексеевна. — Вот так водитель!

— Да-а... — протянул Иван. — Могло быть почти как в песне: «Напрасно Галина ждет мужа домой».

— Еще чего, — отмахнулся Петя, — ему меня ни почем не взять. У него — масса, а у меня — реакция.

Он посмотрел на Клавдию Алексеевну, подмигнул

— Что ли вы испугались? Зря. Пятый год без прокола езжу. Значит, мне дан такой талант. Считайте, что вы у бога за пазухой.

— Вот и Бегичи показались, — сказал Иван.

Она молча разглядывала первые улицы.

— Вот еще невеста идет, — отметил Петя, — ничего девушка, правда? Как они длинные юбки надели, все такие приметные стали, видные...

Они стояли во дворе одноэтажного дома, одного из домов той поры, когда Бегичи были просто большим поселком, местом отдыха областных отпускников и еще не стали городом и центром района. И двор был старый, запущенный, с рукомойником в углу, с несколькими тощими грядками. И почему-то все время сновали озабоченные, хлопотливые женщины.

Анна Гавриловна разглядывала Ивана и Клавдию Алексеевну и всплескивала руками, и вздыхала, и вскрикивала, речь ее текла беспорядочно, не задерживаясь ни на чем подолгу.

— Такие молодые были... Такие веселые... А любились, как голуби... радость глядеть... Я все соседям-то, соседям: вы смотрите, смотрите, что значит любовь-то... Соседи-то меж собой все собачились... Сам на сепараторе работал, чай, помните? А сама — кассирша была в кино...

— Тогда был апрель, — сказал Иван и элегическая улыбка появилась на его губах, — все зацветало...

— И не говори, — сухо откликнулась Клавдия Алексеевна, — как хороши, как свежи были розы...

— Сколько ж вы прожили тогда? — вспомнила Анна Гавриловна. — Дён десять, не мене... Я еще говорила: куда спешите-то? Лучше не будет...

— Где Ирочка? — спросила Клавдия Алексеевна.

— Ирочка, Ирочка... — захохотала, засмеялась Анна Гавриловна. — Вы в какой день приехали! Вы не знаете, в какой день вы приехали! Замуж выходит ваша Ирочка!

Теперь Иван и Кладвия Алексеевна поняли причину суеты, царившей в доме. Петя, переминавшийся несколько поодаль, изобразил на своем лице живейшую радость.

— Ей же три годика было... — изумился Иван.

Петя захохотал.

— Вы увидите, вы увидите, какая она стала, увидите! — Анна Гавриловна почти пела, — я вас теперь никуда не пущу. И вас тоже, — обратилась она к Пете.

Петя выразил взглядом полную готовность.

— Анна Гавриловна, нам ехать надо, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Не пущу! — Анна Гавриловна замотала головой, замахала руками, — не пущу! Поперек лягу! Нельзя в такой день Ирочку обижать!

— И без подарка неудобно, — сказала Клавдия Алексеевна. — Ведь свадьба. Раз в жизни бывает.

Она усмехнулась.

— Ваш подарок сколько лет лежит, дожидается! — крикнула Анна Гавриловна. — Ай забыли?

Клавдия Алексеевна и Иван смотрели друг на друга, оба ничего не понимали.

— Забыли, забыли, — прихлопывая в ладоши, весело и укоризненно шумела хозяйка. — Сейчас покажу.

Она бросилась в комнаты.

— Что еще за подарок? — спросила Клавдия Алексеевна.

Глядя в сторону, он сказал:

— Не помню.

Анна Гавриловна вернулась.

— А вот они, а вот они...

В руках она держала несколько запылившихся пластинок. Бережно обтерла и протянула Ивану.

— Когда уезжали — оставили.

Иван медленно перебирал старые диски.

— А что тогда сказали? — смеялась Анна Гавриловна. — «Ирочке на свадьбе сыграйте!» Так и вышло.

И прошлась, торжествуя.

Иван отдал пластинки Клавдии Алексеевне, но та не стала смотреть, сразу вернула хозяйке.

— Отдохни, Клаша, — сказал Иван. — Ты устала. Я вижу. Сделаю дела и вернусь за тобой. Отдохни.

И вдруг провел ладонью по ее волосам. Она посмотрела на него удивленно, и Иван смутился.

—Я с тобой, — сказала она.

— Мы вернемся, — сказал Иван. — Поздравим. Без этого не отбудем.

— Гляди, — сказала Анна Гавриловна. — Я тебе верю. Ишь, как она к тебе присохла. Держится, как малое дитё за подол.

Марчевскому было сорок или немного больше сорока, выглядел он еще моложе. Среднего роста, худощавый, быстрые движения.

— Боюсь, что вы уже не сможете мне помочь, — сказал он Ивану. — Я написал вам, поддавшись острому и непреодолимому чувству. К рассуждению был неспособен. Теперь я вижу, что даром вас беспокоил. Студия обречена.

Они сидели перед школьным зданием. Пробегали первоклашки, тузя друг друга портфелями.

ми, солидно прохаживались старшеклассники, перед миловидной стройной девчушкой переминались с деланно независимым видом сразу пятеро пареньков.

— Почему так стремительно? — спросил Иван.

— Тут какое-то самодвижение, — сказал Марчевский. — Когда появилось это письмо, я не придал ему значения. Но когда начались проверки, я сразу понял, что делу конец. Пошли разговоры и пересуды. И все изменилось. Необратимо.

— Ну, а были, как вы считаете, основания для письма? — спросила Клавдия Алексеевна.

— О, господи, какие основания? — спросил Марчевский. — Видите ли, атмосфера театра, пусть даже и самодеятельного, безусловно эмоционально повышенная. Играя Ромео и Джульетту, всегда рискуешь влюбиться друг в друга. Но я не вижу в этом дурного.

— В Ромео и Джульетте дурного нет, — сказала Клавдия Алексеевна, — но в жизни бывает не так красиво.

Она увидела, что Иван нахмурился, и оборвала себя.

Марчевский не ответил, а только щеки порозовели и чуть слышно хрустнули сжатые пальцы.

— Чужие страсти катализируют собственные... — Иван усмехнулся. — Понимаю... Так что же вам сказали?

Марчевский пожал плечами.

— Порекомендовали быть осмотрительней. Во избежание ненужных толков.

— Ну так и работайте на здоровье, — сказал Иван. — Не понимаю, кто вам мешает?

Марчевский махнул рукой.

— Я же сказал: не в этом дело. Говорю вам, все было испорчено.

— Вы знаете, кто написал письмо?

— Конечно. Ведь автор — не аноним. Это Калерия Петровна Курганова. Она работает в библиотеке.

— Вы знакомы с ней?

Марчевский усмехнулся.

— Больше, чем знакомы. Когда-то мы были очень дружны.

Иван спросил:

— Я не выведываю секретов, надеюсь?

— В Бегичах секретов нет, — сказал Марчевский. — Все знают про всех все и больше, чем все.

— Почему же вы... раздружились? — Иван не сразу нашел слово.

— Это очень странное существо. Необычное во многих своих проявлениях. Мне так казалось, во всяком случае. Но общение стало невозможным быстро.

Он увидел чуть прищуренные глаза Клавдии Алексеевны и смутился.

Заговорил торопливо и несколько беспорядочно.

— Вы ведь знаете, что такое апломб. На свете нет ничего страшнее. Диалог невозможен, лишь монолог. Человек живет без ушей, они не нужны ему, одни разверстые уста. Все известно, все понятно, все понято. У нее всегда был такой вид, точно она написала все книги, которые выдает читателям. И безграничная нетерпимость... Все мы, должно быть, самоутверждаемся, но этот метод невыносим. Во всяком случае — для меня. Я сбежал.

— Портрет жестокий, — сказал Клавдия Алексеевна.

Он промолчал.

— А что было с ней после?

Марчевский пожал плечами.

— После она меня возненавидела.

Он помолчал и добавил:

— Страшно обидно. Мы очень наполненно жили. И люди были... занятные. Володя Кочергин, например. Нина Рябова. Настоящий талант, я это знаю...

Он помолчал и вновь произнес:

— Обидно. Каждый вечер был праздник.

Иван спросил:

— Вы могли бы собрать ваших ребят, скажем... через час?

— Через час? Смог бы.

Неожиданно Марчевский оживился, привстал, показал рукой:

— Вот он, Володя. Точно нас обегает. Видите, и не посмотрит сюда.

Он принужденно улыбнулся.

— До свидания, — сказал Иван. — Мы вернемся.

Вошли в городской сад. Шагали мимо старых зеленых скамей, гипсовых статуй и ларьков.

— Разве дело в том, что еще не прикрыли? — говорил Володя. — Мы ведь думали, любят нас... А оказалось — мы злим.

Ему было на вид шестнадцать, долговязый, еще мальчишеская худоба, нервное лицо.

Клавдия заметила несколько раздраженно:

— Ну, молодежь!.. Барышни, честное слово! «Нас любят». Любовь заслужить надо.

Иван озирался с невольным волнением. Во время бессчетных своих поездок много он повидал таких зеленых островков и всегда остро ощущал элегическую ноту этих очагов веселья. И сейчас, неожиданно усмехнувшись, произнес вслух:

— Горсад...

— Вы про что? — спросил Володя.

— Аллейки темные, скамейки деревянные и танцплощадка перед эстрадой, и вся местная молодежь в сборе. И что-то грустно, хоть музыка играет. Непонятно?

— Понятно, — сказал Володя. — Со мной тоже так бывает.

— Вот я и говорю, — сказала Клавдия, — надо быть покрепче.

Володя неожиданно кивнул.

— Ага. Главное — надо не выделяться.

И глаза его потемнели.

На волейбольной площадке шла игра. Ребята, чем-то похожие друг на друга, в майках, в коротких трусиках в обтяжку, перекрикивались отрывисто, напряженно. Зрители азартно гудели.

А на судейской вышке сидела девушка в джинсах. Она сохраняла невозмутимость.

— Налево мяч, — услышал Иван спокойный низкий голос, — переход подачи.

— Вот Нина, — сказал Володя. — Я пошел. Всего хорошего.

— Придешь? — спросил Иван. — Мы тебя будем ждать.

— Не знаю, — сказал Володя. — Навряд. А Нина не придет. Я ее знаю.

— Подумай, — сказал Иван.

— Главное — не выделяться, — повторил Володя.

Он еще раз взглянул на девушку на вышке, повернулся и пошел назад.

— Направо мяч. Переход подачи, — сказала Нина.

Иван смотрел, как стараются на площадке парни, как самоотверженно бросаются за мячом, строят блок, взлетают над сеткой, до конца выкладываются под холодноватым взглядом арбитра с прядкой на лбу, с тревожащим низким голосом.

Рядом с Иваном и Клавдией стояли девушки. Негромко перебрасывались короткими колючими словами.

— Нинка — артистка в новой роли...

— Где табун, там и пасется...

— Обидно, чай, выше нельзя залезть...

Смех победителей и раздосадованные голоса смешались в нестройный гул. Иван подошел к вышке.

— Нина Рябова, — позвал он негромко.

Она посмотрела сверху вниз.

— Чего вам?

— Поговорить надо.

Она не сразу ответила — изучала. Потом сказала:

— Ну, говорите.

Ее низкий голос плохо сочетался с тонкой фигуркой.

— Может, опуститесь до меня? — поинтересовался Иван.

— Нет, свысока буду смотреть, — сказала она.

Игра продолжалась.

— Судить-то будешь? — крикнул кто-то с площадки.

— Не мешай, — откликнулась Нина. — Не видишь — интимный разговор.

Зрители почти не следили за игрой, все взгляды были устремлены на них. До Клавдии Алексеевны доносились заинтересованные голоса:

— Дядька какой-то...

— Старый уже...

— Не-а, интересный. Я бы с ним прошлась туда и обратно.

Нина рассмеялась, что-то сказала. Иван не расслышал, переспросил.

— Еще одного мне записали, — сказала она.

— Может, все-таки отойдем?

— Пусть пялятся, получают удовольствие.

Иван подтянулся, теперь его лицо оказалось вровень с ее коленом. Она остерегающе поднесла к губам судейский свисток. Услышав его, игроки остановились. Она с досадой махнула рукой — валяйте, не вам.

Это выражение досады, эта полупрезрительная усмешка на губах не оставили ее и тогда, когда она все же спустилась с вышки, когда слушала Ивана. Клавдия Алексеевна стояла поодаль и хмурилась — крики с площадки мешали. Она сделала несколько шагов, и тогда донесся низкий голос, от которого слова казались взвешенными и прочными

— Нет, — сказал Нина, — завязано.

— Решительно и бесповоротно? Ты ж на сцену хотела.

— Теперь не хочу, — она тряхнула прядкой. — Актеркой быть плохо. Все о тебе рядят. Хоть и до фонаря, а противно.

— Жаль, — сказал Иван, — говорят, ты была звезда.

— Кто говорит-то? — она прищурилась.

— Все говорят. Талант, говорят.

— Мой талант вашего брата динамить, — сказала она негромко, — кого хошь спросите. Вон они — зри-те-ли...

И столько недоброго было в том, как она произнесла это слово, что Ивану стало не по себе.

— Вот так-то, мил человек. — Она вновь усмехнулась, на этот раз мягче и оттого вдруг показалась Ивану много старше своих лет. — Звезда... звезды высоко, а я в Бегичах живу.

Мяч, высоко взлетевший, описал дугу над ее головой. Она прыгнула и с недевичьей силой погасила его.

— Я возьму эти две, — сказала девушка в в очках. — И «Саламбо».

— Не задерживайте только, — предупредила Калерия Петровна. — Их часто спрашивают. И не «Сала́мбо», а «Саламбо́»!

Девушка расписалась, поправила сползшие очки, простилась:

— До свидания, Калерия Петровна.

— Будь здорова.

В библиотеке было прохладно и, несмотря на дневное время, горел свет. Калерия Петровна заговорила дальше. С того места, на котором ее прервали.

— Теперь объясните, почему учитель истории должен ставить спектакли? Создавать студию? Станиславский из Бегичей. Смешно. И отчаянно по́шло. Вы не находите?

Иван смотрел на нее с любопытством. И Клавдия Алексеевна тоже не сводила взгляда. Перед нею было странное существо, точно пожираемое изнутри алчным нетерпеливым пламенем. Худое лицо, скулы плотно обтянуты кожей, грозно мерцающие глаза. Волосы вороньего цвета разделены прямым пробором. Белая пепельница на темно-коричневом столе была завалена окурками. Клавдия Алексеевна хотела что-то сказать. Иван упреждающе положил руку на ее ладонь.

— Нет, — сказал он. — Не вижу пока ни смешного, ни пошлого.

— Ну да! По-вашему, тут просветительство. И, разумеется, страсть к искусству. Ни то, ни другое.

— А что, например? — поинтересовался Иван.

— Гор-ды-ня! Нежелание смириться со своим местом. Оно, видите ли, для него слишком скромно.

— Но при чем здесь оргии, о которых вы писали? — спросил Иван.

— Челове́к, порочный насквозь, мог влиять лишь в одном направлении.

— И с таким человеком вы были дружны?

— Вот, наконец, и козырная карта! — Калерия Петровна усмехнулась. — Да, я знала его достаточно близко. Оттого-то и знаю, сколько в нем зла. В этой студии он вполне развернулся. Вместе со своей примадонной. Впрочем, вы не обязаны слушать меня. О студии говорит весь город.

— Теперь, разумеется, говорит, — меланхолически заметил Иван. — Скажите, давно вы в библиотеке?

— Нет, раньше я работала в школе. Вела литературу в десятых классах. Когда ушла, приехала в Бегичи. А вы к чему это?

— Так... Между прочим. Устали от педагогики, да?

— С книгами легче, чем с людьми, — она посмотрела на него с вызовом.

— Все же попробуем по-людски, — сказал Иван примирительно. — Было какое-то начинание. Оно, простите высокий стиль, насыщало души и головы. Удалось оно или нет — им жили. И вот остались одни обломки. Вы верите, что это — к добру?

— Да, — сказала она, — я верую, что добро утвердится в конечном счете. Иначе я не могла бы жить.

— Не просто верите, даже веруете, — сказал Иван раздумчиво. — Во что же? В возмездие?

— Где нет возмездия, нет справедливости, — сказала Калерия Петровна.

Клавдия Алексеевна встала. Она порывалась спросить.

И вновь Иван удержал ее взглядом.

— Встанем на жесткую почву фактов. Что все-таки вам известно о студии?

— Со мной делились ее участницы.

— Все вместе?

— Нет.

— Каждая наедине?

— Неважно.

— Вы можете их назвать?

— Не могу. Это тайна.

— Тайна исповеди?

Она почувствовала усмешку в его интонации и сжала губы.

— Мне доверились. Дело моей чести быть достойной доверия.

Иван развел руками.

— Странный кодекс, странные принципы. Возможно, я грубый журналист и не могу постичь всех оттенков вашего отношения к миру, так объясните мне его сами. Говорите о тайне, а весь город в смятении. Говорите о чести, а между тем запятнана честь двух десятков людей. Наконец, вам радостно от того, что вашему бывшему другу тяжко. Объясните, в какое добро вы веруете?

Калерия Петровна встала.

— Ничего я вам не должна объяснять. Вы сюда приехали разобраться. Разбирайтесь же! И не прячьте глаз! Если вы честный человек, охраняющий интересы общества, вы скажете, скажете мне спасибо!

Все трое стояли, напряженно глядя друг на друга. Пауза становилась невыносимой.

— Слышите?! — крикнула Калерия Петровна. — Вы мне спасибо скажете!

Они стояли на откосе. Ветер трепал волосы Клавдии Алексеевны. Придерживая девушку на раме, прокатил вихрастый велосипедист.

— Выходит, ради этой святоши ты сюда ехал?

— Не ради нее, — ответил Иван.

— Ну из-за нее. В конце концов, какая разница. Она заварила эту кашу.Не знаю, как я удержалась, хотелось ей по щекам надавать.

— Редакция была бы в восторге.

— И Нина эта... Совсем не овечка. Кожа на ней так и горит. Но эта... векша из библиотеки... Ох, ненавижу это бабье...

— Я не люблю таких бесед, — признался Иван. — Это тяжелая обязанность.

— Только без кисляйства, пожалуйста, — поморщилась Клавдия Алексеевна.

— Молчу.

Неожиданно она спросила:

— Тебе что — ее жалко?

Он покачал головой.

— Опасный вопрос.

— Я не знаю, что бы я сделала, если бы кто посмел меня пожалеть.

— Кому ж это в голову придет? — усмехнулся он невесело. — Не бойся.

Но она не могла остановиться.

— Ты ведь... пожалеть мастер. Кого надо, кого не надо. Я-то тебя хорошо знаю...

— Успокойся, Клавдюша. Ты, верно, голодная у меня?

— И мать не тревожь! Слышишь?! Я запрещаю. Ей нельзя.

— Хорошо, — коротко сказал Иван.

Клавдия Алексеевна замолчала, потом произнесла, глядя в сторону:

— Вывела меня из себя эта чертова баба.

— Я понимаю. Купим шампанского жениху и невесте.

— И молодежь твоя... Хоть куда! От трех сплетников — врассыпную.

— Сплетня — это страшная сила, — сказал Иван. — Идем, Клавдия, нас заждались.

Марчевский отпрянул — навстречу ему шла Калерия Петровна. Неожиданно для себя Марчевский с ней поздоровался.

— Дайте пройти, — сказала Калерия.

Он посторонился, но Калерия не двинулась.

— Небритый... черный... — медленно проговорила она, — весь точно изжеванный. Чего тебе не хватало? Жалкий человек.

Марчевский ничего не ответил, лишь махнул рукой и вошел в здание школы.

В физкультурном зале было темновато и прохладно. На низеньких длинных скамейках примостились парни и девушки. Им было не по себе, они тихонько шептались, сидели, тесно прижавшись друг к другу, точно оборону держали.

— Как воробышки, — усмешливо подумал Иван.

В углу сидел узколицый юноша с гитарой в руках. Изредка он щипал струну и тягучий щемящий звук заполнял зал.

Марчевский поймал взгляд Клавдии Алексеевны.

— Это Тима. Наше музыкальное оформление. Способный малый.

Иван подошел к молодым людям.

— Познакомимся. Канин. Иван Павлович. Вы репетировать пришли, я вас задерживаю?

Кто-то сказал:

— Да нет...

— Сами не знаем.

— А что ставите?

— Пушкина, — отвстила румяная с белыми кудряшками. — «Каменный гость».

— Ого! — восхитился Иван. — Ну, вы молодцы! Это редко кому удавалось.

— Почему? — спросила румяная.

— Сам не пойму, — Иван пожал плечами. — Должно быть, оттого, что каждое слово — на вес золота.

— Слышите, ребята! — сказал Марчевский. — Вот над этим и бьемся!

— Вы решили стать артистами? — спросил Иван.

— Ну... — засмеялся кто-то, — до этого далеко.

— А зачем сюда ходите? — в голосе Ивана появилось некое озорство. — Пусть каждый скажет. Только по-честному.

Они переглянулись.

— Интересно, — сказал юноша в ковбойке.

— И все?

Пухлощекий с неуправляемой шевелюрой развил эту мысль:

— На сцене за час... как вам сказать... можно прожить такое, на что уходит год.

Юноша в ковбойке подмигнул.

Все рассмеялись, и дело пошло живей.

— Со сцены я могу быть даже красивой, — сказала девушка-жердочка. — Вот дураки, они смеются. Я ведь не только про лицо.

Румяная сказал с вызовом:

— А хоть и про лицо. Раньше меня в упор не видели, а теперь стали поглядывать.

Еще один девичий голос, со вздохом:

— Я люблю красивые слова.

— Красивые поступки.

— Я люблю играть в комедии. Слез и в жизни хватает.

— Я больше всего люблю репетиции, — сказал коренастый. — У нас здорово было...

Девушка в очках кивнула.

— Это правда. Вообще-то у меня замкнутый характер. Но здесь я этого не чувствовала.

Клавдия Алексеевна рассердилась:

— Не чувствовала. Было. Что за прошедшее время? С чего вы себя похоронили?

Но тут все замолчали, оживление погасло, и то, что возникло, исчезло, точно ниточка оборвалась. Кто-то пробормотал:

— Вы не знаете...

— Чего я не знаю? Чего? — вспыхнула Клавдия Алексеевна. — Эх... поколение...

Все молчали.

Иван тихо сказал:

— Погоди.

И обратился к молодым людям:

— У меня к вам просьба. Порепетируйте. Это моя любимая пьеса.

— Невозможно, — сказал Марчевский. — Нет Володи и Нины. Ни Гуана, ни Анны. — Он задумался.

— А впрочем... Леша, Варя... Сцену Лауры и Карлоса.

Вперед вышли коренастый парень и румяно-

лицая с кудряшками. Оба заметно стеснялись.

— Ну-ну, — сказал Марчевский, перемигнаться будете у доски.

Леша чуть слышно проговорил:

— Скажи, Лаура,
Который год тебе?

Варя стала еще румяней, ответила еле слышно:

— Осьмнадцать лет.

— Что с тобой? — спросил Марчевский. — И с тобой, Алексей? Вы же мертвые оба.

— Ничего, — сказал Иван, — зажались, бывает.

Он обратился к Варе и неожиданно спросил:

— Скажи, Лаура,
Который год тебе?

Варя никак не могла собраться с духом, и Марчевский нетерпеливо ответил за нее:

— Осьмнадцать лет.

Иван задумчиво произнес:

Ты молода... и будешь молода
Еще лет пять иль шесть. Вокруг тебя
Еще лет шесть толпиться будут,
Тебя ласкать, лелеять и дарить,
И серенадами ночными тешить,
И за тебя друг друга убивать
На перекрестках ночью. Но когда
Пора пройдет, когда твои глаза
Впадут и веки, сморщась, почернеют,
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,
Тогда — что скажешь ты?

Клавдия Алексеевна смотрела на него во все глаза. И ей почудилось, что в душе ее растет смутная, непонятная ей тревога.

Неожиданно Варя отозвалась:

Тогда... Зачем
Об этом думать? Что за разговор?
Иль у тебя всегда такие мысли?
Приди — открой балкон. Как небо тихо!
Недвижим теплый воздух; ночь лимоном
И лавром пахнет; яркая луна
Блестит на синеве густой и темной.
И сторожа кричат протяжно: «Ясно!»
А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует.

Она остановилась, точно вдруг спохватилась, густо покраснела.

Иван негромко пробормотал:

— А далеко, на севере — в Париже... боже мой, невыносимо гениально!

— На севере, в Париже... — согласно и печально улыбнулся Марчевский. — Тимоша, — попросил он, — тихий, тихий отзвук... Какая-то далекая серенада... Где-то под чьим-то балконом... понимаешь? И чтоб все это в ней было — и то, что небо тихо и что ночь лимоном и лавром пахнет, а теплый воздух недвижим. Ты меня понял?

— Я постараюсь, — сказал Тимоша и боязливо, словно страшась спугнуть что-то родившееся, тронул струну.

Дверь шумно распахнулась, вошел плечистый малый в спортивном костюме, с ним рядом шествовала худенькая девочка лет пятнадцати с гордо вскинутой головой.

— Эй, артисты, мотайте отсюда, — хозяйски крикнул вошедший. — У чемпионки тренировка.

Было мгновение тишины. Девочка надменно оглядывала зал. Неожиданно для себя Клавдия Алексеевна повелительно сказала:

— Закройте дверь. Здесь работают.

Рослый малый невольно попятился. «Умеет», — глядя на Клавдию, отметил про себя Иван.

— Все свободны, — чуть слышно сказал Марчевский.

Свадьба шумела. Столы были вынесены во двор, гости расположились на длинных узких скамьях. Рядом с невестой сидела Клавдия Алексеевна, потом Иван, а по правую руку от него расположился Петя. Вот мы и встретились вновь с девушкой с переезда, как и было обещано в начале этой повести. Да, это она сидела тогда в кузове, груженном арбузами, рядом со своим Валечкой, торопясь в город по важным предсвадебным делам. И вновь Валентин был около нее, непохожий сам на себя, напряженный и взмокший, в черном жениховском костюме, и улыбка, смущенная, неуверенная, казалось, намертво приклеилась к растерянному добродушному лицу. Зато Ирина была свободна, смешлива, какое уж там смущение — задор, вызов! И почти забыв обо всем, во все глаза смотрела на Клавдию Алексеевну и все что-то шептала ей, рассказывала, во что-то посвящала.

Иван поглядывал на нее, на жениха, на Петю, пожиравшего ненасытными очами женскую часть стола, смотрел на Клавдию Алексеевну, разрумянившуюся, умиленную.

Она понимающе покачивала головой в такт невестиным словам, усмешка постепенно угасала, и лицо ее принимало совсем иное, пло-

хо соответствовавшее торжеству выражение.

За окном начинались тихие сумерки, в доме свет уже был зажжен, и желтый электрический блеск сливался с прощальными вспышками солнца. Ровный гул висел над столом, уже всяк был сам по себе, никто никого не слушал, изредка вырывались, точно выталкивались на поверхность, плохо различимые слова и тут же растворялись в общем шуме.

— Пусть же мои дети будут счастливы! — кричала Анна Гавриловна, вдруг возникая над застольем, но и ей уже не откликались, лишь кто-то, кто был поближе, с готовностью вставал, чокался и тоже пылко произносил торжественное и неразборчивое.

Петя вместе со всеми поднимал свой стакан, но не пил, и когда Иван предостерегающе взглядывал на него, обиженно поводил плечами — не салага, помню, что за рулем.

Ирина Пете понравилась — высокая, тоненькая, с миндалевидными глазами, — он то и дело шептал Ивану:

— Вот это невеста, Иван Палыч! Ничего не скажешь — невеста!

— Смотри, Ирина, учись! — говорила Клавдия Алексеевна. — Непременно учись, а то завянешь. Знаешь, как это: дети, дом...

— Ой, Клавдия Алексеевна, я уж ему сказала, жива не буду, а получу образование. Уж ты как хочешь!..

— То-то! И помни: характер надо иметь. Характер — все.

Невеста убежденно кивнула.

— Это самое простое, — говорила Клавдия Алексеевна, — по течению плыть...

— Ой, точно, точно, — Ирина смотрела на нее восторженно, — я все думаю, какая вы необыкновенная, чего в жизни добились. Хоть бы денек, как вы, прожить.

— Не завидуй, — усмехнулась Клавдия Алексеевна, — московская жизнь — не простая.

— А что в простоте сладкого? — отозвалась девушка. — Мне б на Москву хоть глазком взглянуть.

Клавдия Алексеевна словно ощущала жар, который исходил от Ирины, чувствовала на себе ее неотрывный восхищенный взгляд, изучающий, неспокойный, и неожиданно для себя коснулась губами горевших щек.

— Попадешь в столицу — покажись, я матери адрес оставила.

Вошла припоздавшая пара. Она шла впереди, подвижная, шумная, черные цыганские глаза жарко блестели.

— Прости, подруга дорогая, все он виноват, — она кивнула на шедшего следом за нею мужчину. — С радостью тебя. С великой.

Они расцеловались.

— И тебя, Валечка, — обратилась она к жениху.

Жених сказал:

— Теперь ваша очередь.

Гостья притворно вздохнула:

— Да он уж вроде уговорил. Он ведь настырный.

Ее спутник не поддержал шутки, солидно помалкивал.

— Познакомься, Женечка, — сказала Анна Гавриловна.

Вошедшая с готовностью протягивала крепкую шершавую ладонь.

— Евгения, Евгения.

— Клавдия Алексеевна.

— Канин, — представился Иван.

Спутник, приземистый, угрюмый, с широким красным лицом, негромко басил:

— Лапшенков, Лапшенков.

Ударение на последнем слоге он старательно подчеркивал.

— Евгения.

Петр посмотрел на ее смуглые щеки, на дерзкие угольные глаза и ощутил сильное волнение.

— Петр.

— Лапшенков.

— Петр.

Евгения и Лапшенков уселись, и вновь над столом повис гул голосов, точно снова включили прерванную на миг магнитофонную запись.

Подошла Анна Гавриловна, чуть захмелевшая, возбужденная.

— Я им говорю, — она кивнула на молодых, — вы вот на кого смотрите! Вот учитесь

у кого! — Она положила руки на плечи Клавдии Алексеевны и Ивана. — Ай, милые вы мои, мои вы милые...

На проигрывателе завертелась пластинка. Добровольцы отодвинули стол, начались танцы. Петя встал, подошел к Евгении и Лапшенкову, который вдумчиво и старательно доедал горячее.

Одернув пиджак, Петя обратился к нему:

— Разрешите пригласить вашу даму?

Лапшенков пробормотал что-то невразумительное.

— А он вам спасибо скажет, — рассмеялась Евгения, — он не плясун.

И снова Лапшенков что-то пробурчал. Евгения встала, и Петя ее повел.

— Я вас увидел, глазам своим не поверил, — сказал он, когда они закружились. — Откуда такая королева?

Евгения была польщена.

— Стоило приехать.

— Нет, серьезно. Я зря болтать не люблю. Когда хорошо, я не скажу, что плохо. Вы меня поняли?

— Очень даже поняла. Ой, как тесно, маменька. Ноги не отдавите, ай, господи, буду теперь инвалидка.

— До свадьбы заживет.

— Свадьба-то на носу, — сказала она озабоченно.

Петя помрачнел.

— И куда девушки торопятся, не понимаю.

— Поживете — поймете, — сказала Евгения, — не все сразу. Вы где трудитесь-то?

Петя сказал небрежно:

— В корреспондентском пункте.

Свадьба танцевала. Кружились невеста с женихом, обмениваясь быстрыми поцелуями, кружились их дружки и подруги, безудержно отдаваясь мелодии. За ними потянулись и те, кто постарше. Эти плясали напряженней, по старым образцам, старались не уронить достоинства, но потом и их захватывал ритм, и наступало раскрепощение, сначала — у женщин, потом у мужчин. Завтра — новый день, старые заботы, будни, а ныне праздник, гуляйте, Бегичи!

И только Клавдия Алексеевна и Иван продолжали спор, волнуясь все больше. Казалось, что свадьба, гремевшая вокруг, этот дом, в котором они вновь очутились, действовали на них странным образом.

— У тебя грустное лицо, — сказал Иван. — Нехорошо.

— Мне на нынешних свадьбах всегда грустно, — сказала Клавдия Алексеевна.

— То ли дело в наш век, — усмехнулся Иван.

— Вот у Святослава Саввича, — сказала Клавдия Алексеевна, — вся стена ее карточками увешена. Любили друг друга всю жизнь.

— Да, он любил ее, — согласился Иван. — Она ведь два раза уходила, а он ждал ее терпеливо. Страшно любил.

Клавдия Алексеевна смотрела на него, ничего не понимая.

— Я не знала.

— Женщины мечтают встретить великое чувство, но, когда его находят, оно обычно их тяготит.

Рядом, уступая общим просьбам, целовались жених с невестой.

Клавдия Алексеевна вздохнула.

— Ты о чем? — спросил Иван.

Она отозвалась, чуть помедлив:

— Все думаешь, все гадаешь, надолго ли?

Он улыбнулся:

— Ты всегда мне внушала: сильное — выживет...

— Все правильно, — подтвердила Клавдия Алексеевна. — Это ты любишь немощных...

— Я им сочувствую, — сказал Иван.

— Когда я сказала твоим артистам, что они слабаки, ты озлился, думаешь, не заметила? Способные люди должны быть живучи.

— Живучи бездари, — возразил Иван. — Живучи и зубасты. Даровитые себя защищать не умеют. Поверь опыту. И вообще...

— Что «вообще»?

— Не терплю я этот... социальный дарвинизм... — его глаза потемнели.

— Ну-ну, помогай им... Странствующий рыцарь.

— Я им помогу, — сказал Иван резко. — Не сомневайся. Они еще прогремят.

Недовольные друг другом, они на миг замолчали.

Петя самозабвенно кружил Евгению. Лапшенков угрюмо чокался с товарищами, искоса поглядывая на танцоров. Но Пете было не до него.

— Не упарились? — спросила Евгения.

— Здоровье позволяет, — сказал Петя скромно.

— Ой, надорветесь...

— Я еще молодой.

— Молоды опенки, да черви в них, — сказала Евгения.

— Вы меня не обижайте, — попросил Петя, — я и так пострадавший.

— Ой, бедня-я-жечки-и...

— Неужели нет? Жена — вдова и дети — сироты.

— Он все пел, а дурочки слушали, — сказала Евгения восхищенно.

— Было дело в степях Херсонщины, — согласился Петя и спросил: — А не знойно вам, Женечка? Хорошо бы тем временем кислороду принять.

Она кивнула.

— Сил нет, как душно.

Кружась, они выпорхнули за дверь.

— Потанцуем, Клаша? — спросил Иван.

— Я не танцую, — сказала она, — пригласи невесту.

— Ну что ж, попробую.

Ирина вместе с женихом выбирала пластинку.

— Поставьте что-нибудь помедленнее, — попросил подошедший Иван. — Из снисхождения к моему возрасту.

И когда неспешная мелодия поплыла над комнатой, обратился к невесте:

— Окажите честь.

Ирина была польщена.

— Отпустишь, Валечка?

— С Иваном Павловичем отпущу, — самоотверженно сказал жених.

Иван обнял девушку, они вступили в круг. Он смотрел на ее полуприкрытые темным пухом ресниц глаза, на заалевшие от движения, вина, жаркого воздуха щеки, ощущал тоненькую, напрягшуюся под его рукой талию, и томительный ветер прошелестел по сердцу.

— Парень стоящий, а?

— Валечка? — спросила Ирина, не сразу поняв, и кивнула: — Добрый.

— Это хорошо, — сказал Иван. — Это самое главное.

Ирина взглянула на него с сомнением.

— Вы так считаете? Главное это характер. Особенно для мужика. Для нас, между прочим, тоже.

— Ты так считаешь? — ответил он ей в тон.

— Разве нет? Спросите вашу жену. — Она оглядела Ивана с лукавством, потом сказала доверительно: — Он мне все говорит: тебе весь свет нужен. А я ему: так и есть, Валечка. — И добавила, точно гвоздь вколотила: — Все равно, отсюда умчусь. Поступать куда-нибудь.

— А он? Ждать будет?

— Законную-то жену?

Она рассмеялась. И в смехе ее было сознание своей силы и власти. Валентин смотрел на них, одобрительно улыбался.

Рядом с Клавдией Алексеевной сидела полная женщина, участливо на нее посматривала.

— Он у тебя видный, — сказала она вдруг, — поглядывай за ним.

Клавдия Алексеевна спросила:

— Зачем?

— Не говори, — вздохнула та озабоченно. — Тебе сколько? Сороковочка стукнула?

— Около того, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Видишь как... А он — что каравай...

— Мы ровесники.

— Какие ровесники... для них-то эти годы — самый сок.

— И для нас неплохи, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Уж будто?

— Сорок два года — баба ягода.

— Это в поговорке, — вздохнула полная женщина, — а поговорку мы сами придумали. Для утешения.

Клавдия Алексеевна критически ее оглядела.

— Надо зарядку делать.

— Ой, милая, — женщина взмахнула рукой, — я цельный день зарядку делаю. С самого ранья и до ночи — не разогнуся... А мое при мне, вишь, округовела-то как...

Клавдию Алексеевну охватило тягостное, недоброе чувство. Должно быть, оно давно уж ее томило и раздражало своей смутностью и непонятностью. И вдруг — затопило и прорвалось...

— Да будет вам... разнюнились, как на поминках. Плясать мне что ли вокруг него?

Женщина хлопала ресницами, бормотала растерянно:

— Что ты... что ты... я от души... — и не понимала, чем провинилась.

Клавдия Алексеевна резко себя оборвала, протискалась сквозь танцующие пары, подошла к Ивану с Ириной.

— Ну, хватит с тебя, не твоя невеста.

Ирина прыснула.

— Уступи-ка мне его, Ирочка, он старый для тебя...

Ирина и вовсе развеселилась.

— Не скажите.

Но с готовностью отошла к поджидавшему ее жениху.

— Надумала все же? — спросил Иван.

— Так... — буркнула Клавдия Алексеевна, — фантазия пришла.

И они медленно поплыли по кругу. Женщина, недавняя ее собеседница, глядела на них во все глаза.

Неожиданно Иван спросил:

— Что стряслось, Клаша?

— Ты думаешь, ты мягкий? — она с усилием погасила вскрик. — Добрый? Жалостливый? Да ты тверже камня. Я давно поняла.

— Посмотри на то окошко, — вдруг сказал Иван.

Она послушно взглянула.

И он произнес со знакомой элегической интонацией:

— Та самая комната, где они прятались от всех в ту сумасшедшую неделю.

Клавдия Алексеевна приложила ладонь к его губам, чтобы он замолчал, и он вдруг коснулся ими ее ладони. Она быстро, точно ожглась, отдернула руку, и оба остановились, мешая другим парам.

— Дозвольте пройти.

Клавдия Алексеевна не сразу поняла, подняла голову, Лапшенков решительно продирался к калитке.

— Пожалуйста.

Лапшенков вышел, за ним шагнули еще двое.

Медленный ритм вновь сменился быстрым, подхлестывающим, неудержимым. Ирина ловко заколотила длинными ножками и, повинуясь ее вызову, Иван рванулся за нею, бросился в сумасшедший, безудержный пляс, и точно благодать на него снизошла, втайне желанное освобождение. Будто слетели с плеч годы, заботы, и снова он юн и неутомим, как в двадцать лет. На миг проплыло лицо Клавдии Алексеевны, полная женщина, Валентин, сверкнули рядом южные невестины глаза, и понеслись, понеслись мимо стены и люди.

И ровно бес вселился во всех, гремели каблуки, дрожали половицы, и музыка, будто выпущенная на волю, заполнила комнату, веселя и смущая. И когда казалось, что уж все пороги смела она на своем пути и дальше впору лишь захлебнуться, крича, вбежала Анна Гавриловна:

— Иван Па-алыч! Петю вашего бьют!

Били Петю трое. Били со знанием дела. Били увесисто, основательно, и Петя отбивался скорей машинально, потому что все вокруг уже подернулось мутной пленкой, голова гудела и не то пот, не то кровь, не то слезы заливали его глаза.

Иван добежал первым, опустил кулак, Лапшенков, держась за скулу, отлетел к дереву. Валентин и прочие добровольцы оттаскивали его друзей. А они, возбужденные, тяжело дышащие, все не могли уняться, лезли.

Рядом голосила Евгения:

— Васечка... Да ты что?.. Васечка...

И слышен был прерывистый хриплый басок Лапшенкова:

— С тобой — потом...

В свалке Ивану слегка попало. Уже оторвали драчунов, заломили руки за спины, увели, а он стоял и думал: чья на нем кровь — своя, чужая?

— Ой, Иван Палыч, — причитала Анна Гавриловна, — снимите верхнее-то, запачкаете.

Он послушно стянул рубаху.

Протиснулась Клавдия Алексеевна.

— Иван, — крикнула она, — что с тобой?!

Петя медленно приходил в себя, тяжело ворочал языком:

— Я — ничего... Иван Палыч... чуток отлежусь и поедем. Глупость вышла.. Такая девушка отличная... а парень — полный скобарь... вы меня поняли? Все время ей команды дает. Я ей сказал: не губи своей жизни... Он, видимо, услышал... Ну, все равно — я глаза ей раскрыл... Теперь подумает.

И снова заверил:

— Чуток отлежусь... И поедем.

Анна Гавриловна сказала:

— Я его в сарай положу... на сене... Там прохладно.

Полная женщина поднесла Клавдии Алексеевне ведерко с водой, заговорила участливо:

— Эк он кровушкой запачкался, мужик-то твой... Нут-ка, плесни ему, пусть смоет...

Пока Валентин с тещей уводили Петю, Клавдия Алексеевна осторожно лила воду на протянутые ладони Ивана. Он фыркал, урчал, влага приятно холодила разгоряченное лицо.

— Допрыгался, — сказала Клавдия Алексеевна.

Иван не понял, к кому это относилось — к Пете или к нему, но выяснять не стал. И невольно поежился: вечером, без рубахи, было холодно, он почувствовал, что озяб.

— Не стой так на сквозняке, утрись, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Ничего, — Иван невольно покраснел.

— Продует.

Подошла Анна Гавриловна с рушником.

— Положили воина, — сказала она, — вот дела-то...

— Вы нас простите, — сказала Клавдия Алексеевна, — испортили мы Ирочке свадьбу.

— Да что вы, — она всплеснула руками, — парни, как примут, так колобродят. Известно, без этого не бывает. — И доверительно добавила: — Он... Лапшенков этот... тяжелый очень... И чего Женечка в нем нашла?

Иван, утираясь, спросил Клавдию Алексеевну:

— Что делать-то? Наш до утра не очухается.

— А у нас переночуете, — сказала Анна Гавриловна, — в вашей комнате.

— Нет, — сказала Клавдия Алексеевна, — это невозможно. Нам ехать надо.

— Куда ж ты поедешь, что говоришь-то? Первый автобус в шесть десять пойдет. Да зачем? Отдохните, а утром двинетесь. На своих колесах. Я постелю... в вашей комнате. Ай забыли? Грех забывать.

Вот так они остались вдвоем в той комнате, где жили столько лет назад, когда после регистрации сбежали сюда провести свои медовые дни. Комната изменилась мало, только кровать стояла у другой стены, ближе к окну.

— Стыдно мне в мои годы комедию ломать, — сказала Клавдия Алексеевна, устало присев на постель.

— Не оглоушивать же их в день свадьбы, — сказал Иван.

— Тоже стыдно, — согласилась она.

— Поздно, — сказал Иван, — давай спать.

За шкафом он нашел раскладушку, поставил ее посреди комнаты.

Она медленно стала вынимать шпильки из узла, пробормотала:

— Отвернись.

— Отвыкла? — улыбнулся Иван.

— Отвернись, говорю.

Он послушно стал глядеть на дверь, она скинула туфли, сняла жакет, расстегнула блузку, стянула чулки.

Чуть приоткрыла дверцу шкафа, повесила на нее блузку.

— Возьми себе подушку, — сказала, прячась под одеяло, — мне одной хватит.

Он щелкнул выключателем, разделся и лег, прикрывшись клетчатым пиджаком. Высоко в небе стояла белая осенняя луна, и в комнате было почти светло.

— Устала? — спросил Иван.

— Да. Трудный день. А ты?

— Я привык.

— Много мотаешься? — спросила она.

— Много.

— Режима, конечно, никакого, питаешься тяп-ляп, ты уж не молоденький, гляди...

— Я знаю, — сказал Иван.

— Из-за всякой дряни нервы тратишь... Как ее? Валерия?

— Калерия Петровна.

— Стоит она твоих сил...

Иван не ответил.

— Что ж ты молчишь? — говорила она. — Я дурная была, я тебя поедом ела. Говорила — трудись, пробивайся, не тушуйся, ты на большее способен.

— Что поделаешь, — сказал Иван. — Ты думаешь, можно сказать: «Делай, как я» и другой уже счастлив? «Делай, как я. Я знаю, как надо».

— Я знаю, как надо, — сказала Клавдия и отвернулась.

Неожиданно для нее Иван рассмеялся.

— Ох, Клавдия...

— Что Клавдия?

— Сколько нас помню, мучила тебя жажда. И сейчас мучит. Трудно будет ее утолить.

— Это не жажда, — возразила она. — Это цель. Стремление. Неужели ты ничего не хочешь?

— Нет, хочу, — сказал Иван. — Написать книгу. И хочу, чтобы в этом мне никто не мешал и ничто не мешало.

Некоторое время оба молчали. Лунный свет непонятно тревожил.

— Я еще помню, как здесь на мостовой росла трава, — сказал Иван.

— А я, значит, колготилась, — вдруг сказала она с обидой. — Пену взбивала. Нет, Ваня, я работала. Ты не знаешь, как я работала. И как я теперь трублю — тоже. Не всякий мужик себе такое на плечи взвалит.

— Ты молодец, — сказал Иван. — Я тебя уважаю. Правда.

— Нет. Неправда. Зря я поехала в Бегичи. Зря. Ты меня постоянно судишь. Все время судишь. Но если на дворе ночь, я не могу сказать: день.

— Ну и луна, — вздохнул Иван, — светло, как днем.

Они вновь замолчали. И лица их от странного, вероломного света луны были белыми и казались старыми.

Тихий прерывистый звук заставил его обернуться. Клавдия Алексеевна сидела на кровати и плакала.

— Что ты? — спросил Иван.

Она не ответила, только всхлипывала по-детски. Он смотрел на ее плечи, на ее лицо, которое столько лет покоилось на одной подушке с его головой. Видел то, что осталось в нем тем же, привычным, знакомым с юношеских лет, почти родным. И то новое, что проступило в этом лице за эти годы, прожитые врозь.

— Что ты? — растерянно повторил Иван.

— Одна белка... — всхлипнула Клавдия Алексеевна, — одна белка... Как человек.

— Какая белка? — спросил Иван.

Она не ответила, лишь заплакала еще безутешней.

Он привлек ее к себе и стал гладить ее спутавшиеся волосы, смущенно роняя какие-то междометия, которые, как ему казалось, должны были ее успокоить. А она сначала вырывалась из его рук, потом заколотила по его груди кулаками.

— Пусти... — бормотала она. — Не нужно. Пусти... Не хочу.

И вдруг припала к нему, и руки их сплелись. И слышно было, как она шепчет:

— Дураки... Дураки... Нет нам прощения... Что мы наделали... дураки...

Тихо было вокруг и рядом, все успокоилось, и Бегичи спали, точно утомившись от этого суматошного дня, лишь из окна, чуть слышный, доносился шепот, точно отравленный недоумением и тоской.

— Что мы сделали... Что мы сделали с на-

шей жизнью? Другой ведь не будет... Не будет...

— Эх, Клаша...

— Мой, мой...

В большую комнату, чуть слышно двигаясь, вошли молодые. У стола, на который были снесены остатки недавнего пиршества, присели, тихо пересмеиваясь, прижимаясь друг к другу.

— Я голодная, ужас... — призналась Ирина.

— Тарелка есть чистая, я тебе положу, — сказал Валентин.

Оба закусывали торопливо, смеясь беспричинно.

— Вот бы кто посмотрел, — проговорила Ирина.

— Получил бы удовольствие, — кивнул Валентин.

Она прыснула.

— А подарков-то нанесли... Теперь мы богаты-и-и...

— Миллиардеры, — сказал Валентин.

— Вон пластиночки мои... миленькие.. сколько лет моей свадебки ждали...

— Ну, ты не пересидела, — сказал молодой муж.

Оба засмеялись. Ирина сказала:

— Поставим эту... Я ее всегда слушать любила...

— Разбудим гостей-то... — засомневался Валентин.

— А мы звук подберем.

И поплыла давняя мелодия. Ирина задумалась, закинула руки за голову, потом уткнулась в кустистую грудь мужа и вдруг услышала его ровное дыхание. Валентин спал.

Клавдия Алексеевна и Иван лежали с закрытыми глазами. Чуть слышно доносилась мелодия. Ветер поднял занавеску на окне, прошелестел таинственно.

Ночь кончалась. Во дворике посветлело. Ирина вышла за порог, чуть прищурясь, со смутной улыбкой глядела вокруг себя. Потом, медленно ступая босыми ногами, подошла к ведру и, приподняв его обеими руками, стала жадно из него пить.

Светлее стало и в сарае, где, свернувшись калачиком, лежал Петя. Он смешно чмокал губами, во сне смахивал травинки со лба, дышал тяжело, с хрустом, и был похож на обиженного ребенка. Что-то он бормотал, но что — нельзя было разобрать.

И в комнату Клавдии и Ивана вошла первая заря. Клавдия приподнялась на локте, посмотрела на голову, лежавшую рядом. Иван спал. Взглянула в окно, за которым рождался новый день. И вдруг, неожиданно для себя, встала, потянула висевшую на дверце шкафа блузку. Дверца отошла с тихим скрипом, и Клавдия Алексеевна увидела перед собой зеркало, а в зеркале женщину в сорочке, из-под которой молочно отливали чуть пухловатые колени, увидела шею в уже различимых бороздах и складках, тени под глазами. Торопливо — руки не слушались ее — стала одеваться.

Схватила сумку, стоявшую в углу, и выбежала за дверь.

Иван проснулся мгновенно, сам не поняв, от чего. С минуту, не понимая, он смотрел на пустую, небрежно прибранную постель, потом оглядел комнату. Сумки не было. Он понял, что Клавдия Алексеевна ушла.

Он быстро вышел на улицу, она была почти пуста в этот ранний час. Иван побежал. Он несся к автобусной станции, на ходу посматривая на циферблат. Стрелки его подгоняли. Миновал сквер, площадь, завернул за угол и увидел садящихся в автобус людей. Иван нажал, задыхаясь, схватился за поручни, втиснулся внутрь, когда гармошка двери уже сжималась.

Несмотря на рань, народу в автобусе было много, и он не сразу увидел Клавдию Алексеевну. Она сидела у окна, без выражения глядя на улицу. Иван протиснулся, взглядом попросил сидевшего рядом с ней парня пересесть назад и опустился на сиденье. Клав-

дия Алексеевна увидела его и растерялась.

— Билеты взяла? — спросил Иван.

Она начала рыться в сумочке, перебирая монеты, какой-то вопрос повис на ее губах.

— Я сам возьму, — сказал Иван, — я знаю, сколько надо.

Вилась за окном дорога, то облетевшими сучьями чернел за стеклом бор, то вновь обступали опустевшие поля, то полоснет глаз стальною гладью, сизым блеском отливало озерцо, а за ним разбросался пойменный луг, от летних дней остался чей-то шалаш — под стрехой чуть покосившийся шест.

В автобусе, похоже, все знали друг друга, каждый день начинался здесь, в первый утренний час, и отрывочные, вроде бы несвязанные меж собой фразы словно сливались в один разговор.

Клавдия Алексеевна поймала себя на том, что вслушивается в чужие беседы, взглянула на Ивана и увидела, что он, внешне безразличный, с почти опущенными веками, на самом деле весь подобрался, точно охотник в засаде, — слушал, боясь упустить хоть слово.

— Взяла в кредит телевизор «Рекорд» — накладно, а надо.

— И-и, милая, куда ж без него? Все равно, как зеркало.

— Мне-то смотреть времени нет, а детям — одно удовольствие. Свекровь, ту вовсе не оттащишь, ну, ей уже девятый десяточек...

— Старый, что малый.

— И смех, и грех.

— ...Прощались мы с ним, сам чуть не плакал.

— Плакал волк, что овцу не съел.

— ...У кого времени много — другое дело.

— Лови себе на блесну или мармышку.

— Какая рыба, такая ловитьба.

— ...Крышу перекладывать надо — с толем загвоздка, с шифером тоже.

— У каждого своя забота.

— Какая еще у тебя забота, коли все удобства.

— А ты посчитай. Электричество, газ, на сигареты тоже деньги нужны.

— ...Она его прописала, теперь он претендует.

— Сказала бы я, да народ кругом.

— ...Домашняя работа очень бессмысленная, только кончила, опять начинай.

— ...Крыша, оклад и харчи казенные...

— Хлебал я этих харчей от звонка до звонка.

— ...На своих колесах — не на своих ногах. Вся психика у человека меняется.

— Это не психика называется.

— ...Какой он муж? Смехота, а не муж. Вроде — сено второго покоса. На корню сохся — сушить не надо.

Клавдия Алексеевна прикрыла глаза. Плавный ход укачивал, да и бессонная ночь отзывалась, голова ее склонилась Ивану на плечо. Он не шелохнулся. Автобус катил, гудрон дрожал, она полуслушала, полудремала.

— ...Ну, видят власти, живут одни девушки. Живут одни и просто доходят. Тогда принимается решение — строить металлургический комбинат. Появилась мужская молодежь.

— Тяжелая промышленность — это сила.

— Ты думаешь, одинокая девушка — это никого не касаемо? Тут государственная проблема...

— ...Печорин — лишний человек, Онегин — лишний человек. А кто еще?

— ....Они замечательно живут. Она шьет на машинке — к ней очередь стоит, а он велосипеды чинит.

— ...Отслужу, приеду, и все дела.

— Все так сулят, а после ищи-свищи.

— ...Ну, познакомился, сошлися, видит — она от него гуляет.

— Известно, чужая жена — потемки.

— Да и своя.

— Эт-то верно...

— ...Хороший он человек, а нытик...

— ...Начальство любит, когда по голенищам хлопают...

— ...Так-то сходишь на рынок три раза, без юбки уйдешь.

— Что дорого, то мило, что дешево — гнило.

— Ясли к лошадям не ходят, сам придет.

— Гляди, девушка, заиграешься...

— ...Он говорит: ты иждивенец. Я говорю: я такой. Еще года мне не исполнилось, а уж сидел на батькиной шее..

— ...Ничего, обвыкнем. Будем с ним жить, как бог с ангелом.

— ...Она головастая девчонка. В пищевой техникум сдавала, поступила с первого раза.

— ...Зима — хорошо.

— Что в ней хорошего? Все девушки — в сапогах да в шубах. До человека не доберешься.

— Я люблю, когда снаружи холодно, а внутри тепло.

— Лето лучше...

Иван положил ладонь на плечо Клавдии Алексеевне.

— Подъезжаем...

Она подняла голову с его плеча, огляделась. Начинались окраины — новые жилые массивы. Вокруг медленно, точно нехотя, поднимались, доставали из-под сидений баулы, чемоданчики, снимали с верхних сеток легкие длинные сумки.

— Приехали, — сказала она негромко.

В Москву Клавдия Алексеевна уезжала в тот же день. Была обычная суматоха, прощальные поцелуи, напутствия, просьбы, носильщики катили тележки («по-бе-ре-ги-ись!»), струилась музыка.

Иван стоял перед ней, чуть ссутулясь, воротник его плаща был поднят. Немного поодаль стояла мать, губы ее были твердо сжаты, и лицо казалось еще более замкнутым и недоступным, чем обычно. Рядом с ней переминался Святослав Саввич, напряженная вокзальная улыбка растянула его щеки в страшную гримасу. Еще дальше маячил Петр.

— Ну что ж... — сказал Иван.

Она смотрела на него, грустно и ласково улыбаясь. И казалось, оба искали каких-то слов, которые уже сложились, жили, ждали выхода, еще миг — и вырвутся на свет.

— Ах, батюшки ты мой, приехал все-таки! — вскрикнула Клавдия Алексеевна. Иван взглянул на нее непонимающе, она широко улыбалась. Через толпу, в сопровождении своих сотрудников, шел Михаил Панкратович.

— Ну, это растрогал, честное слово... — говорила Клавдия Алексеевна.

А Михаил Панкратович улыбался:

— Не утерпел, видишь, не утерпел. Ты куда ж запропала? Или нескромный вопрос?

Вокруг почтительно посмеялись.

— Друзья юности, — сказала Клавдия Алексеевна.

— Понимаю, понимаю. Да-а... юность... где она? — Как обычно, он говорил негромко, все внимательно слушали.

— Что ж, землячка, счастливый путь. И не забывай нас, не забывай. Куда судьба ни вознесет, а я полагаю, что вознесет, — тут Михаил Панкратович улыбнулся и все засмеялись, — не забывай родного города и нас грешных. Счастливый путь.

— Вы мой учитель, я ваша ученица, — сказала Клавдия Алексеевна. Она троекратно поцеловалась с ним, с его спутниками, со Святославом Саввичем, чуть привставшим на цыпочки, и подошла к матери.

— Ну, мама...

— С богом, — сказала мать. — Авось, увидимся еще.

Клавдия Алексеевна кивнула и прижалась головой к ее пепельной щеке. Губы старухи дрогнули, но лишь на малый миг, и когда она прощально погладила волосы дочери, лицо ее вновь было сурово.

Клавдия Алексеевна нетерпеливо огляделась, точно силилась что-то вспомнить. И еще ясней стала ему та незримая преграда, которая меж ними возникла. Он протянул ей ладонь, и они обменялись рукопожатием. Ему почудилось, что она хочет что-то ему сказать, но Клавдия Алексеевна только ободряюще качнула ресницами. Впрочем, и это ему показалось.

Поезд тронулся.

Была та строгая рубежная пора, что кличут предзимьем. Утренняя, свежая, во всем своем воскресном великолепии лежала Москва. Но хоть нерабочим был день и ранним был час, уже полны были улицы и проспек-

ты, и разноцветные тела машин неслись в своей бесконечной гонке.

В одной из них за неподвижной шоферской спиной сидела Клавдия Алексеевна, а пушистый, точно налитый ртутью зверек то прыгал с ее плеча на странно пахнущую черную кожу, то возвращался на привычное место.

— Тихо, маленький, тихо, — смеялась Клавдия Алексеевна.

Вот и лес. Пока машина с дремлющим водителем ждала ее на дороге, она гуляла по тропинкам, уже тронутым приближением зимы.

Клавдия Алексеевна любила Подмосковье, она знала здесь множество заповедных мест, и каждая встреча с ними была ей в радость.

Карпуша по обыкновению сидел на ее плече, но тельце зверька неспокойно дрожало.

— Дыши, глупый, шибче дыши, — усмехнулась Клавдия Алексеевна, — набирайся озона.

На верхушке дерева треснула ветка. Карпуша, напрягаясь, скакнул с хозяйкиного плеча на сучок.

— Что, малыш, — рассмеялась Клавдия Алексеевна, — сестричку почуял?

Карпуша прыгал с ветки на ветку, вверх, вверх.

— Карпуша! — крикнула Клавдия Алексеевна. — Назад, Карпуша, домой пора!

Темный комочек мелькнул высоко в ветвях и исчез.

— Карпуша! — крикнула Клавдия Алексеевна.

Уже стемнело, а она все стояла под деревом и, не веря, с отчаянием в голосе, звала:

— Карпуша! Карпуша!

Уже давно прошли теплые дни, точно и не было их на этой земле. Давно позади осталась поездка в город детства и тихие Бегичи, давно была вокруг Москва с ее вечным шумом, гулом, маятой и непременно спешащими куда-то людьми и что-то обещающими вечерними огнями.

А воздух был холоден и ломок, и впору было влезать в шубы и плотней нахлобучивать на уши шапки — пришла, наконец, в столицу зима.

В консерватории начинался концерт, и бедные меломаны толпились у администраторского окошка, все еще надеясь на чудо. Но неумолим был вершитель судеб и безнадежно терпеливым было его лицо. Один за другим отваливались неудачники, а где-то совсем близко уже настраивали инструменты оркестранты. Среди жаждущих был Иван. Он стоял в черном драповом пальто, и в руках его был вместительный, видавший виды портфель, по которому легко было признать приезжего человека. Подошла его очередь, и Иван просунул в окошечко голову.

— Я журналист, — он показал свою книжечку. — В Москве — на два дня. Пойдите навстречу советской прессе.

Администратор изучил его удостоверение и задумался.

— Что же делать? Ни одного местечка.

— Я — без претензий, — сказал Иван.

Сияли люстры, но фойе уже пустело. Кончался антракт, и слушатели ручейками текли на свои места. Заполнялись ложи. В одну из них вошла Клавдия Алексеевна. Она была в черном вечернем костюме, оттенявшем белоснежную блузку.

Клавдия Алексеевна села у барьера, что-то сказала своим спутникам и чуть рассеянно взглянула в зал.

Загремели аплодисменты. Между оркестрантами, вслед за дирижером, протискивался пианист. Он был в строгом, очень внушительном фраке, сразу придавшем его фигуре завершенность, которой ей так не хватало там, в спальном вагоне. Клавдия Алексеевна призналась себе, что не сразу узнала в нем своего попутчика.

Как колдун, он склонился над клавиатурой. Дирижер взмахнул тоненьким жезлом и... разлетелись в разные стороны медные тарелки и вновь сошлись, будто слились в одну, и, обрадовавшись встрече, бросили в вышину торжествующий звук, долго не желавший утихнуть.

Клавдия Алексеевна мгновенно ощутила, что все это уже было, и силилась вспомнить, когда и где, а вспомнив, удивилась, как это не сопоставила сразу.

Все, как в родном городе, на открытии филиала, так же взлетели ввысь тарелки, так же понесся ввысь их долгий зов.

Пианист ударил по черным и белым, и черные с белыми посыпались, будто с высокой лестницы, вниз, вниз, будто помчались вперегонки. Романтики прошлого века, которых он посулил ей когда-то, воскресли под длинными перстами, заговорили.

И каждый, кто был в зале, задумался о своем. И перед Клавдией Алексеевной тоже рождались знакомые образы — лицо матери, дорога в Бегичи, зябкий рассвет.

Но мысли трудно было собрать, и она все не могла уловить, что отвлекает ее рассредоточенное внимание. И вдруг, еще не поверив, что это явь, поняла, что видит лицо Ивана. Он сидел у стены в одном из самых верхних рядов и, прикрыв глаза, слушал этот низвергавшийся со сцены поток.

— Посмотри на меня, — потребовала Клавдия Алексеевна взглядом, — посмотри. Я хочу, чтобы ты меня увидел.

Но призыв не долетел, он сидел в той же позе, не поднимая век. Музыка звучала и точно ворошила душу. Точно поднимала с самого ее дна давно отжитое, и нельзя было объяснить, что значит этот тревожный свет луны, и тени на стене, и распахнутое в ночной сад окно. Откуда внезапно явилась эта длинная долгая дорога и две фигурки на ней, куда идут эти дети — мальчик и девочка, — до какого перекрестка шагать им рядом? Откуда это придорожное дерево, почему, словно в вечном движении, все перескакивает и перескакивает с сучка на сучок одинокая белка?.. Она смотрела на его лицо не отрываясь, а целебная музыка лилась, и, казалось, еще миг, и все смутное станет ясным.

Аплодисменты отзвучали, слушатели хлынули к выходу, лестницы и гардероб сразу заполнились.

Когда, поблагодарив знаменитого концертанта, Клавдия Алексеевна торопливо набросила на себя шубу и огляделась — она не могла понять, ушел уже Иван или, напротив, она опередила его. Люди шли, двери хлопали, а его все не было.

Народу на улице стало меньше, но вечерние огни светили еще щедро, и тени фонарей отражались на припудренной снежком мостовой. Воздух стал еще холодней, и она невольно поежилась. Свою машину Клавдия Алексеевна обнаружила сразу. Сережа привычно дремал, свернувшись калачиком. Она постучала в стекло. Он тренированно-быстро проснулся и распахнул перед ней дверцу.

— Поехали, Клавдия Алексеевна?

— Поезжай, Сережа, я пройдусь.

И двинулась в сторону Манежа и Александровского сада. Несколько раз ей показалось, что впереди мелькала знакомая фигура, но когда Клавдия Алексеевна ускоряла шаг, она тут же убеждалась в своей ошибке.

От быстрого движения она тяжело дышала и щеки ее раскраснелись. Клавдия Алексеевна почувствовала, что устает. Когда она повернула с улицы Герцена налево, вечерняя площадь словно бросилась ей под ноги позолоченным электричеством ковром. Клавдия Алексеевна любила московский центр в эти часы, обычно ей доставляло острое удовольствие видеть теплые от света окна, за которыми шла неведомая жизнь, жизнь людей незнакомых ей, но связанных с нею единым временем, единой судьбой.

Клавдия Алексеевна всегда чувствовала в этом сиянии какой-то особый смысл. Она словно ощущала дыхание города, ток, идущий от самого сердца державы. И ей было неизменно радостно ощущать и мощь столицы, и свою нерасторжимую с ней связь, и свое место под этим электрическим солнцем.

Но сегодня мысли ее были далеко, она то озиралась, то все напряженней вглядывалась в мелькавших впереди людей, то обретая, то теряя надежду.

И вдруг на самом углу улицы Горького она увидела спускающуюся в тоннель фигуру. На

этот раз сомнений быть не могло! Их разделяло почти полквартала, и когда, задыхаясь, она сбежала по ступеням и вышла в вестибюль метро, Ивана уже не было. Клавдия Алексеевна бросилась к кассе и протянула монету.

— Для этого автоматы есть, — сказала кассирша недовольно, но все же дала ей несколько пятаков. Клавдия Алексеевна встала на движущуюся гусеничку и спустилась на станцию «Проспект Маркса». Поездов не было, и она быстро прошла вдоль обеих платформ. Нет, она не могла ошибиться. Скорее всего Иван пошел на «Площадь Свердлова».

Еще несколько минут неслась она по длинным бесконечным коридорам и наконец очутилась на желанной станции. Но его не было и на «Площади Свердлова».

Медленно, с поблекшим измученным лицом, прошла она сквозь весь подземный вокзал и остановилась у эскалатора, поднимавшего прибывших на «Площадь Революции». Еще раз безнадежно оглядела вестибюль и, смирившись, ступила на лесенку, которая понесла ее вверх.

Она рассеянно посматривала на встречный эскалатор, спускавшийся к поездам, и вдруг вскрикнула.

Мимо нее проплыл Иван.

Клавдия Алексеевна поняла, что пока она металась в лабиринте Центрального пересадочного узла, он прошел по тоннелю, поднялся у Музея Ленина и дошел до здания метрополитена поверху. Иван стоял, ссутулившись, погруженный в какую-то думу, никого не видя вокруг себя, прижимая к боку портфель, который, судя по его заслуженному виду, побывал с хозяином не в одной командировке.

— Иван Палыч! — крикнула Клавдия Алексеевна. — Ваня!

Он не слышал ее, лестница уносила его все дальше и дальше, вглубь, вглубь.

— Ваня! — позвала она снова. — Ванечка!

И побежала по ступенькам вниз, пытаясь его догнать. Но ей не удалось преодолеть силы движения, устремленного вверх.

Эскалатор упрямо нес ее ввысь, и все усилия настичь Ивана оказались бесплодны.

— Ванечка! Ваня!

В последний раз мелькнула внизу его фигура и исчезла. А эскалатор делал свое дело, поднимая Клавдию Алексеевну все выше и выше.

Было совсем поздно, когда она вошла в свой подъезд. Лифтерша суетливо кинулась к ней навстречу.

— Ой, Клавдия Алексеевна, наконец-то. Приехали к вам.

— Ко мне?

Невероятная, почти неправдоподобная поначалу догадка обожгла ее, даже во рту стало сухо от волнения, она нетерпеливо спросила:

— Кто?

Лифтерша кивнула на маленькую фигурку, примостившуюся в углу.

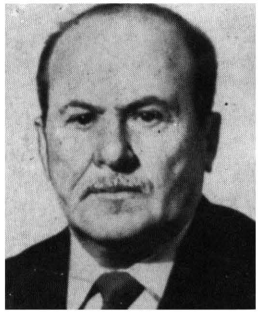
— Вот. Девушка. Сморило ее, видать.

Клавдия Алексеевна подошла ближе. Прикорнув на топчане, дремала, тихо посапывая, Ирина из Бегичей. Два чемодана стояли в ее ногах.

— Ах ты, дурочка... — чуть слышно проговорила Клавдия Алексеевна. Она смотрела на уснувшую девушку, а в глазах стало влажно и мутно, отчего, почему, она и сама не смогла бы сразу сказать.

— Дурочка... Ох, дурочка...

Она злилась на себя, но ничего не могла с собой поделать. Слезы застилали глаза.



С 80-летием

Толчана Якова Моисеевича, кинооператора, заслуженного работника культуры РСФСР, принимавшего участие в создании документальных и научно-популярных фильмов «Шестая часть мира», «Путь энтузиастов», «Кукрыниксы», «Рокуэлл Кент», «Оборона Севастополя» и многих других.

С 80-летием

Швачко Алексея Филимоновича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств УССР, поставившего фильмы «Кровавый рассвет», «Дети солнца», «Вдали от Родины», «Разведчики» (совместно с И. Самборским), «Нина» (совместно с В. Кондратовым) и другие.

С 75-летием

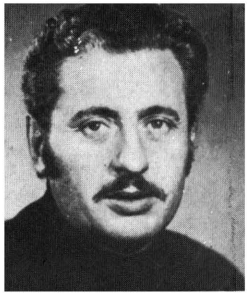
Лукинского Ивана Владимировича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, поставившего фильмы «Чук и Гек», «Солдат Иван Бровкин», «Взорванный ад», «Деревенский детектив», «Истоки», «Колыбельная для мужчин» и другие.

С 60-летием

Березко (Фраймана) Михаила Петровича, кинодраматурга, редактора, заслуженного деятеля искусств БССР, принимавшего участие в создании фильмов «Слово о партбилете», «Штрихи к портрету», «Партизанский проспект», «Черная береза» и многих других.

С 50-летием

Масюлиса Альгимантаса Ионовича, актера, заслуженного артиста Литовской ССР, снимавшегося в фильмах «Адам хочет быть человеком», «Хроника одного дня», «Никто не хотел умирать», «Щит и меч», «Геркус Мантас», «Судьба», «Обмен» и многих других.



С 50-летием

Соболева Феликса Михайловича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств УССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Ломоносовской премии, поставившего научно-популярные фильмы «Язык животных», «Семь шагов за горизонт», «Дерзайте, вы талантливы!», «Когда исчезают барьеры» и другие.